

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

COMENTÁRIOS

Alterações e derivas da narrativa numa poética visual

Tese apresentada pelo candidato **Paulo César Ribeiro Gomes** como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Poéticas Visuais.

Orientador de tese: **Prof. Doutor Hélio Custódio Ferverza**

Porto Alegre 2003

PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

COMENTÁRIOS

Alterações e derivas da narrativa numa poética visual

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais – Poéticas Visuais, no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – Doutorado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 17 de Dezembro de 2003, na Pinacoteca Barão de Santo Angelo.

Orientador: Prof. Dr. Hélio Ferverza

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Maria de Fátima Gomes Costa.

Profa. Dra. Susana Gastal.

Profa. Dra. Blanca Brites.

Profa. Dra. Élide Tessler

A Gerardo Gomes de Albuquerque, meu pai;
A Alfredo Nicolaiewsky, *amico mio*;
e a Ana Maria Albani de Carvalho, Nara Cristina Santos e Neiva Maria
Fonseca Bohns, amigas e companheiras desbravadoras.

Agradecimentos

a CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior,
que financiou esta pesquisa, tornando-a possível;
ao meu orientador Prof. Hélio Fervenza, especialmente;
a Mr. Le Professeur Jacques Leenhardt, e sua secretária, Mme. Brigitte
Navelet, pela acolhida fraternal na EHES, durante o Doutorado Sanduíche;
a Profa. Icléia Borsa Cattani e ao Prof. Eduardo Vieira da Cunha que me
auxiliaram amigavelmente em dois momentos difíceis;
e
muito especialmente agradeço
aos companheiros “parisienses”: Alfredo, Ana, Francisco, Bete, Teresa,
Nicole, Leopoldo, Cida e Ana Letícia;
aos queridos amigos Anico, Blanca, Marisa, Mário, Míriam e Sílvia que me
sustentaram, apoiaram e suportaram durante estes longos anos;
para José, Leandro e Paula, meu obrigado carinhoso;
aos meus irmãos, principalmente ao Mário, e aos sobrinhos;
a todos que sempre acreditaram que era possível;
e .

SUMÁRIO

viii	LISTA DE ILUSTRAÇÕES
xii	RESUMO
xiii	ABSTRACT

INTRODUÇÃO

002	O Começo
003	Quando tudo começou? Como tudo começou?
004	O começo no meu trabalho
005	As imagens e os textos
007	Questões
007	A relação dos termos: comentário e derivas da narrativa
008	Situando esta pesquisa e suas questões ou sobre as filiações
010	Sobre os trabalhos propriamente ditos
012	Ponto de vista dos procedimentos metodológicos
013	Plano de trabalho
020	Para terminar a introdução

Capítulo 1.

SOBRE O COMENTÁRIO

024	A Mesa
027	Fazer comentários
030	Delimitação do tema da pesquisa – Uma mirada retrospectiva
037	O começo
042	O potencial narrativo
045	O local da narração
047	A APROPRIAÇÃO
049	Refazendo o caminho
050	Situação atual dos meus trabalhos - como ocorre a apropriação e a partir de que elementos os trabalhos se constituem?
052	A apropriação: <i>ready made</i> ou <i>objet trouvé</i>? Necessidade de definição de um termo apropriado a nomeação da atividade atual
056	Recorrendo à etimologia como ponto de partida

- 058 Razões pelas quais os artistas apropriam-se: representar e reapresentar
- 062 Operando deslocamentos. O que é deslocamento?
- 065 Uma definição através da literatura – a precisão pela via das ciências da linguagem
- 067 Apropriação como operação lingüística
- 069 Mais aproximações: apropriação, reelaboração e citação
- 071 Apropriação propriamente dita
- 072 Apropriação como ponto de partida
- 075 I. A retrospectiva como construção do trabalho – a memória e a história
- 079 II. A prospectiva na construção do trabalho – crítica e ensaio
- 081 III. Narrar e comentar: apropriando-se de imagens para narrar e comentar
- 083 COMENTÁRIOS
- 090 Sobre o discurso auto-reflexivo: mantendo o alvo mas ajustando o foco
- 096 Comentários visuais: princípios

Capítulo 2.

SOBRE AS NARRATIVAS VISUAIS E SOBRE OS PROCESSOS DE FICCIONALIZAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

- 103 Fundação: *Experimento Narrativo no. 1*
- 108 Etimologia e busca de definição
- 111 Arqueologia das narrativas plásticas: *Ut pictura poesis*
- 123 Narrando com fragmentos
- 129 Como e porque narrar?
- 131 Narrativa, segundo Nelson Goodman
- 139 Análise de exemplos a partir dos enunciados de Goodman
- 139 Exemplo 1: Vera Chaves Barcellos – “*Les Revers du Rêveur*”
- 143 Exemplo 2: Sophie Calle – *Le Strip-tease*
- 146 Exemplo 3: *Experimento Narrativo no. 1*
- 148 Algumas considerações, por enquanto
- 150 Anterioridade das narrativas

153	OS PROCESSOS DE FICCIONALIZAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA
157	Análise de casos de constituição de ficções a partir de documentos
157	O Caso Vera Chaves Barcellos
163	O Caso Sophie Calle
170	O Caso Alain Bublex
175	O Caso Valêncio Xavier
180	O Caso de <i>Saudade</i>
184	Estudo sobre o que é ficção
191	Estudo sobre documentários e documentos
199	Algumas considerações sobre o que é verdade

Capítulo 3.

SOBRE AS IMAGENS E OS TEXTOS

206	Sobre imagem e texto
212	Discurso da retórica: imagens e textos
215	O exercício da retórica e seus atores
223	Função do texto
229	Que faz um texto? Quando um texto se quer imagem?
234	Relações entre imagens e textos
252	Quais textos?
257	Sobre o fora de foco (ou sobre a legibilidade dos textos)
260	Estudo de casos
267	Quais imagens?
273	Tipologia das relações entre textos e imagens
275	<i>Ekphrasis</i>
286	O Olhar Oblíquo

CAPRICCIO

295	(À guisa de conclusão)
-----	-------	-------------------------------

305	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
-----	-------	-----------------------------------

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Obras citadas no texto (por ordem de entrada) e reproduzidas.

Exemplo de seqüência de informações:

- (2) - Seqüência numérica de surgimento no texto;
- 23 - (em itálico) número da página (ou páginas) da prancha com ilustrações
- Paulo Gomes – nome do autor;
- “A Mesa” – título, sempre entre aspas ;
- 1999 – data de execução da obra;
- Imagem fotográfica – técnica, suporte e demais informações;
- 10 x 15 cm – medidas, altura e largura em centímetros;
- coleção (se for referenciada) ou outras informações.

(1) 23 - Paulo Gomes – “A Mesa” (ilustração), 1999. Imagem fotográfica (segunda de uma série de 50), 10 x 15 cm, detalhe de (4).

(2) 34 - Paulo Gomes – “Lugares de Memória”, 1998. Frotagens sobre papel manteiga (de uma série de 13), 100 x 70 cm. cada.

(3) 36 - Paulo Gomes – “Narrativa: em processo”, 1999. Livro de artista com diversas folhas soltas, acondicionadas em estojo atado com fita de seda, 25 x 25 cm. cada (aproximadamente).

(4) 73 e 145 - Paulo Gomes – “Experimento Narrativo no. 1”, 1999. Cinquenta imagens fotográficas fotocopiadas sobre papel (primeira exibição) e 33 imagens (segunda e terceira exibições), 30 x 21 cm. cada imagem.

(5) 74 e 179 - Paulo Gomes – “Saudade”, 2000. Fotografia e texto manipulados em computador e impressas sobre papel (72 elementos), 30 x 21 cm. cada imagem.

(6) 77 - Paulo Gomes – “Paisagem: R. Pierrri”, 2000. Texto manipulado no computador e seis pinturas apropriadas. Texto: 32 x 22 cm e pinturas com medidas variáveis. Pinturas em óleo sobre madeira. Coleção particular.

(7) 78 - Paulo Gomes – “Festa Galante”, 2000-2001. Impressão sobre lona vinílica (bibelôs e texto), 57 x 127 cm.

(8) 87 - Paulo Gomes – “Les Millions d’Arlequin”, 2001. Impressão em lona vinílica, 57 x 218 cm.

(9) 88 - Paulo Gomes – “A procura do quê?”, 2001. Intervenção com 7 livros sobre prateleira, texto em vinil colado no chão e fotografia (medidas diversas).

- (10) 93 - Paulo Gomes – “Simenon/Maigret”, 2002/2003. Livro com interferências: folha de rosto, 11 fotografias e colofão impressas em papel jornal (múltiplo com sete exemplares).
- (11) 93, 94 e 95 - Paulo Gomes – “Paisagens”, 2001-2003. Série de nove “gravuras”, impressão tipográfica sobre papel Fabriano, 50 x 35 cm. cada, com trechos de descrições literárias de romances gaúchos.
- (12) 138 - Vera Chaves Barcellos – “Les Revers du Rêveur”. 1999. Instalação composta de três vitrines com objetos e uma série de fotografias em preto e branco, medidas variáveis, apresentada na Pinacoteca da Feevale em 1999.
- (13) 142 - Sophie Calle – “Le strip-tease”. Em *Double-Jeu, Livre III, Les panopies*, Actas Sud, 1998. No livro constam dois textos e 20 fotografias preto e branco.
- (14) 156 - Vera Chaves Barcellos - “Visitando Genet”, 2000. Instalação composta por quatro partes: Galeria de Retratos, Reservoir, Cadernos de Hudinilson, Visita à prisão; com diversos elementos, área e medidas diversas. Santander Cultural em 2001.
- (15) 162 - Sophie Calle – “Suite Veneziana”, 1980-1996. 56 fotografias preto e branco, 3 mapas, 22 textos. 16,8 x 23,2 cm (fotos) e 30 x 21 cm (textos).
- (16) 162 - Sophie Calle – “La Filiature”, 1981. 22 unidades (fotografias e textos), dimensões variáveis. (16a) “Changement d’adresse”, 2001. Fotografias e textos, medidas variáveis. Galeria Emmanuel Perotin, Paris.
- (17) 169 - Alain Bublex – “Glooscap”, projeto iniciado em 1992. Instalação com diversos elementos (fotos, vídeo, mapas, livros, pinturas etc.) e medidas variáveis.
- (18) 174 - Valêncio Xavier – “O Mez da Grippe”, *novella*, In “O mez da grippe e outros livros”. SP: Cia das Letras, 1998.
- (19) 174 - Valêncio Xavier – “Maciste no Inferno”, *raconto*. In “O mez da grippe e outros livros”. SP: Cia das Letras, 1998.
- (20) 221 - Nicolas Poussin – “Pastores da Arcádia” ou “*Et in Arcadia Ego*”, 1638-1640. Óleo sobre tela, 85 x 121 cm., Paris, Museu do Louvre.
- (21) 222 - Sophie Calle – “Le Major Davel”, 2001. Impressão de imagem e texto sobre lona vinílica, 150 x 150 cm.
- (22) 233 - Francis Picabia – “L’Oeil Cacodylate”, 1921. Óleo e colagem sobre tela, 148,6 x 117,4 cm. Centre Georges Pompidou.
- (23) 233 - Rene Magritte – “La Trahison des Images”, 1928. Óleo sobre tela, 62 x 81 cm. Los Angeles County Museum.
- (24) 236 - Raymond Hains – “Les Nouveaux Réalistes”, 1960-1990. Pintura em *pochoir* sobre painel de madeira, 245 x 354 cm. Centre Goeroges Pompidou.

- (25) 236 - Jannis Kounellis – “Senza titolo – Liberta o Morte – W. Marat, W. Robespierre”, 1969.
- (26) 236 - Roy Lichtenstein – “Good Morning Darling”, 1964.
- (27) 238 - Joseph Kosuth – “Passagen-Werk”, 1992. Instalação na Documenta 9, Kasel.
- (28) 238 - Joseph Kosuth – “Uma e três cadeiras (Etimológico)”, 1965. Fotografia preto e branco, cadeira e fotografia de texto impresso. Medidas diversas.
- (29) 240 - Vera Chaves Barcellos – “Testartes I”, 1974. Off-set em preto, 7 lâminas, 24 x 16,5 cm.
- (30) 240 - Vera Chaves Barcellos – “Atenção, processo seletivo do perceber”, 1980. Caderno , xerox, 24 x 30 cm.
- (31) 240 - Rosângela Rennó – “Sem título (Rim). Projeto ‘Arquivo Universal’”, 1994. Texto esculpido em isopor extrudado. 90 x 120 x 3 cm.
- (32) 243 - Alfredo Nicolaiewsky – “São Miguel Arcanjo”, 1993/94. Tinta acrílica sobre tela, 175 x 200 cm. Coleção Paula Ramos.
- (33) 243 - Alfredo Nicolaiewsky – “São Cristovão”, 1993/94. Tinta acrílica sobre tela, 175 x 200 cm.
- (34) 243 - Alfredo Nicolaiewsky – “Anjo da Guarda”, 1993/94. Tinta acrílica sobre tela, 175 x 200 cm.
- (35) 245 - Paulo Gomes – “Godard: fotonovela”, 1999-2003. Livro de artista feito com colagem de fotonovela e texto, fotocopiado, tiragem de 9 exemplares.
- (36) 245 - Paulo Gomes – “Mostra de Esculturas”, 1997-2003. Série de 11 imagens e textos reproduzidos em fotografia sobre papel, 35 x 100 cm cada.
- (37) 246 - Paulo Gomes – “Mulheres”, 2003. Impressão em lona vinílica, 57 x 86 cm.
- (38) 246 - Paulo Gomes – “Meu Amor!”, 2001. Impressão em lona vinílica, 57 x 97 cm.
- (39) 247 - Paulo Gomes – “Claro e Distinto”, 2001. Impressão em lona vinílica, 57 x 145 cm.
- (40) 248 - Paulo Gomes – “A Carta”, 2001. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 86 cm.
- (41) 249 - Paulo Gomes – “Menino Jesus”, 2001. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 162 cm.
- (42) 250 - Paulo Gomes – “Didático”, 2003. Impressão em lona vinílica, 57 x 130 cm.

(43) 251 - Paulo Gomes – “Chinesice”, 2003. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 120 cm.

(44) 259 – Waltercio Caldas – “O livro Velázquez”, 1996. Livro de artista editado pela Editora Anônima, São Paulo, tiragem de 1500 exemplares.

(45) 259 – Marcel Broodthaers – “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, 1969. Livro de artista editado em 90 exemplares em tipografia sobre papel mecanográfico transparente, 32 p. numeradas de 1 a 90.

2. Outras obras citadas no texto, por autor e sem reprodução

Adriana Varejão – “Proposta para uma Catequese, Parte I: Morte”, 1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm. (Coleção Patrice de Camaret)

Christian Boltanski – “Inventaire des objets ayant appartenu à un jeune homme de New York”, 1995. Instalação e vitrine com objetos com dimensões variáveis.

Christian Boltanski – “Monument (Odessa)”, 1989. Fotos preto e branco, caixas de metal, lâmpadas, fios elétricos.

Jac Leiner – “Corpus Delicti”, 1985/1993. Objetos e brindes de companhias aéreas, dimensões variáveis.

Jac Leiner – “Nomes” (Sacolas de museus), 1989. Sacolas plásticas costuradas e forradas, dimensões variáveis.

Joseph Kosuth – “The Play of the Unmentionable”, 1990. Instalação no Museu do Brooklyn, Nova Iorque.

Marcel Broodthaers - “Musée d’Art Moderne Département des Aigles, Section XIXe. Siècle (bis)”, 1970. Dusseldorf, Städtische Kunsthalle, 14-15 février 1970.

Mário Rohne – “Watteau”, 1999. 10 Pinturas em tinta acrílica sobre lona e texto adesivo. 225 x 580 cm.

Nicolas Poussin – “O Maná”, 1637-1639. Óleo sobre tela, 149 x 200 cm., Paris, Museu do Louvre.

Paulo Gomes – “A Fábula de Orfeu”, 1993-1994. Desenho (de uma série de 67), técnica mista (colagem de diversos materiais, nanquim e lápis *stabilo*), 50 x 35 cm.

Paulo Gomes – “Livro Branco”, 1995. Livro com 56 folhas de papéis diversos (*velim*, vegetal, seda e celofane) desenhadas, 73 x 50 cm.

Paulo Gomes – “Livro das Folhas Soltas ou Romance de Gaveta”, 1995. Caixa com 60 desenhos em técnica mista sobre papel. Caixa com 23 x 17 x 3 cm. e desenhos com 22 x 16 cm.

Paulo Gomes – “Livro das Pedras ou O Túmulo de Eurídice”, 1995. Caixa de pintura com pedras interferidas (desenhos e colagens), 43 x 35 x 7 cm. (Coleção particular)

Paulo Gomes – “Situações”, 1993. Desenho (de uma série de 14), nanquim e colagem sobre papel fotográfico, 30 x 24 cm.

Richard John – “Retratos”.

Rosângela Rennó – “Obituário transparente”, 1991. 84 negativos 4 x 5”, resina de poliéster e parafusos. 112 x 86 x 1 cm.

Sophie Calle – “Autobiografias (O Marido)”, 1992. 9 fotos e 9 textos, 170 x 100 cm (fotos); 50 x 50 cm (textos).

Sophie Calle – “Last Seen”, 1993. Seis fotografias cor e textos.

Sophie Calle – “Nu dans le bain, 1937, Pierre Bonnard”, 1989, Musée d’Art Moderne de la ville de Paris.

Sophie Calle – “Os Cegos”, 1986. 23 conjuntos de fotografias (preto e branco e cor) e textos. 41 x 31,5 cm (retratos); 44 x 84 cm (textos). De 38 x 51 cm a 80 x 80 cm (fotos). Instalação com dimensões variáveis.

Vik Muniz – “Action Photo 2, d’après Hans Namuth”, 1997. Da série Imagens em Chocolate.

RESUMO

Esta pesquisa está fundada na minha produção plástica e o seu estabelecimento se dá pela investigação dos princípios construtivos das minhas obras, caminhada que sai das narrativas, investiga os processos de apropriação, passa pela idéia de ensaio, estuda a questão da ficcionalização até chegar aos comentários. Para o seu desenvolvimento lancei mão da etimologia, da história, da teoria e da crítica de arte, da teoria do cinema, da teoria da literatura e ainda de outras fontes, como as obras de ficção.

Nesta tese a questão das narrativas nas artes visuais inicia-se no *ut pictura poesis*, volta-se para uma digressão sobre a retórica nas artes plásticas, revisita os principais modos narrativos plásticos e, finalmente, busca uma sistematização dos modos narrativos visuais. A presença deste caráter narrativo, assim como do caráter ficcional nas manifestações plásticas, é estudado através da produção de artistas brasileiros e europeus (Valêncio Xavier, Vera Chaves Barcellos, Alain Bublex, Sophie Calle), o que permite uma contrapartida visual justaposta às questões de caráter eminentemente teórico.

A análise das relações que meu trabalho estabelece entre texto e imagem se dá: do ponto de vista do caráter dos textos; de como eles se apresentam (a utilização do recurso do fora de foco); através de uma tipologia das relações entre eles; analiso, finalmente, a questão da *ekphrasis* e como este conceito estimulou e tornou possível a elaboração de alguns dos meus comentários.

Recolocando inicialmente em evidência a questão da presença das imagens e dos textos através do *ut pictura poesis*, encerro esta pesquisa revisitando este tema à luz da discussão irmã que existe na música – *prima la Musica poi le Parole*. Utilizo mais uma vez o recurso de recorrer aos versos do libreto de uma ópera, procedimento comum à construção de meus primeiros trabalhos. Isto me permite encerrar esta etapa reforçando a idéia de que intitular meus trabalhos de comentários é destacar a sua construção a partir de informações icônicas e textuais presentes num mesmo contexto.

ABSTRACT

ABSTRACT

This research is based in my plastic production and its execution is done through the investigation of the constructive principle of my works, a search that comes from narratives. It investigates the processes of appropriation, passes through the idea of rehearsal, studies the question of fictionalization until it reaches the commentaries. For its development, I took hand of etymology, of history, of theory and of the critique of art, of the theory of the cinema, of the theory of literature and still of other sources, as works of fiction.

In this thesis the questions of the narratives in the visual arts begins in the *ut pictura poesis*, it turns to a digression about the rhetoric in fine arts, revisits the main plastic narrative forms and, finally, seeks a systematization of the visual narrative forms. The presence of this narrative character, as the presence of the fictional character in the plastic manifestations, is studied through the production of Brazilian and European artists (Valêncio Xavier, Vera Chaves Barcellos, Alain Bublex, Sophie Calle), which permits a visual starting point overlaid to questions of eminently theoretical character.

The analysis of the relations my work establishes between text and image occurs: from the point of view of the character of the texts; of how they are presented (the use of the out-of-focus recourse); through a typology of the relations between them; I analyze, finally, the question of *ekphrasis* and how this concept stimulated and made possible the elaboration of some of my comments.

Replacing initially in evidence the question of the presence of the images and of the texts through the *ut pictura poesis*, I end this research revisiting this theme under the light of the parallel discussion that exists in music – *prima la Musica poi le Parole*. I use once again the recourse of reaching for the verses of libretto of an opera, common procedure to the construction of my first works. This permits me to close this stage reinforcing the idea that, to entitle my works as commentaries is to stress its construction from the iconic and textual information present in the same context.

COLOFÃO

Desta versão final da tese intitulada "Comentários: alterações e Derivas da Narrativa numa poética visual"; de autoria de Paulo Gomes, defendida no Instituto de Artes da UFRGS em 18 de Dezembro de 2003, foram tiradas cinco cópias, numeradas e assinadas pelo Autor.

Consultoria e revisão do texto: Ester Mambrini

Revisão das traduções do francês: Vera Melo

Execução da capa: Leandro Selister

Ex-libris do autor na última capa: Alfredo Nicolaiewsky

Foto do autor na lombada: Alfredo Nicolaiewsky

Edição das pranchas de ilustrações: Paula Ramos

Processamento de Imagens: Fernando Cortes e Sandro Fetter

Encadernação: Paulo Ricardo e José Mauro

Texto de Apresentação na Banca de Defesa

Porto Alegre, 17 de dezembro de 2003.

Senhoras e Senhoras

Bom Dia!

Inicio esta breve apresentação, anterior a cerimônia de defesa propriamente dita, com uma longa e necessária lista de

Agradecimentos

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES que financiou esta pesquisa na sua quase totalidade, tornando-a efetivamente possível;

Agradeço especialmente ao meu orientador Prof. Hélio Ferverza;

A Mr. le Professeur Jacques Leenhardt que me acolheu no seu grupo de pesquisa na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, em Paris, durante o doutorado sanduíche;

A Profa. Icleia Borsa Cattani e ao Prof. Eduardo Vieira da Cunha que demonstraram apreço e amizade em momentos especialmente difíceis;

Aos meus professores e demais servidores desta universidade, desde o longínquo início da graduação em 1989;

A Profa. Sandra Rey, que na banca de qualificação muito me auxiliou com suas observações e sugestões;

Aos colegas destes anos de Instituto de Artes – da graduação e do mestrado - pelo muito que me mostraram;

Aos meus alunos com quem aprendi mais do que ensinei;

Agradeço, impossível nomeá-los todos, a todos os amigos fiéis destes últimos anos tão ocupados, muitos aqui presentes neste momento;

Agradeço a minha família.

.....

Aos professores aqui presentes, que tão gentilmente aceitaram participar desta banca final de doutorado:

Profa. Maria de Fátima Costa,

Profa. Susana Gastal,

Profa. Blanca Brites (que orientou meu projeto de graduação)

e a Profa. Elida Tessler (que orientou meu mestrado)

aceitem meu orgulhoso muito obrigado!

.....

Quero ainda lembrar, com saudade, das ausências:

minha mãe especialmente,

Alziro Azevedo que foi meu primeiro professor no IA,

e Silvia Motosi, colega.

.....

Ainda antes de iniciar minha fala quero dedicar este trabalho

Ao meu pai, que me estendeu sua mão várias vezes na minha vida e que muito me orgulha com sua presença,

As colegas de doutorado Ana Carvalho, Nara Santos e Neiva Bohns que me ensinaram a acreditar sempre, a encarar as dificuldades e a não ceder a tentação da facilidade: elas me mostraram como é ser profissional a despeito das dificuldades.

Ao meu amigo - hospes comesques - e colega de turma de poéticas visuais Alfredo Nicolaiewsky, que nunca me deixou na mão

E muito especialmente dedico este momento,

Aos que sempre acreditaram que chegar aqui era possível, tanto para mim quanto para todos nós....

Vamos ao texto de apresentação

1. Introdução

Porque narrar?

Porque querer narrar?

Qual a necessidade de buscar, ao longo destes anos, respostas que sabia, de antemão, serem impossíveis de conseguir. Conforme Walter Benjamin, Proust trabalhou com entrecruzamentos, envelhecimento + reminiscências: um tecido, um texto.

Quais as reminiscências que se somaram ao meu envelhecimento para compor, tecer, entrelaçar este texto?

Reminiscência de um livro do Souriau, sobre correspondências nas artes, que não consegui nestes anos todos;

E reminiscência de um filme inacabado, chamado “Dia Branco”, três pequenos rolos de Super 8 feitos nos anos 70, uma ação entre amigos, um sonho de arte, um desejo de fazer. Um filme que ficou roteiro (argumento) e uma cópias vistas a muitos anos atrás e um desejo de transformar isso tudo em algo recente e vivo.

Não achei o filme – extraviou-se ou perdeu-se ou encontra-se em lugar não sabido – pena: queria o filme para fazer trabalho e tive que buscar trabalho para substituir o desejo de ter o filme para trabalho e fazer o que era possível com o desejo, para não ficar a seco.

Fiz este conjunto de trabalhos intitulado “Comentários” buscando uma correspondência para a falta ou, conforme Walter Benjamin: “Um mundo em

estado de semelhança e nele reinam as correspondências” escrevendo sobre a obra de Marcel Proust.

Benjamin esclarece doutamente a diferença entre romance e narrativa: romance é eu descolado do mundo - eu inútil - e narrativa é experiência vivida ou inventada de tal modo que é tal como se fosse. Nunca estive mais distante de mim, nunca estive tão dentro de mim mesmo.

2. Fantasmas

Duas imagens me assombraram nestes últimos anos: o retrato de Proust almofadinha pintado por Jacques Emile Blanche (que lugar estranho para deixarem o pobre marcel, uma estação ferroviária!) e a Leitora Submissa de Magritte. Proust nos encara seguro da sua certeza mas a leitora submissa se espanta muito com o que nós não podemos ler

Pensemos a partir destas duas imagens

que são textos ou foram textos que ficaram imagens

Falemos a partir de

Falar a partir de é... . Falar a partir de não é... evitar falar da obra mas, falar a partir da obra, investindo numa reflexão de maior alcance. Falarei sobre histórias mas, principalmente, falarei do que posso: sobre o fazer artístico, ou *poiética*.

Sobre o que é este fazer artístico ou *poiética*, termo forjado por Paul Valéry, escreveu M. Pommier: “O que é a Poética, ou sobretudo a *Poiética*? Eu vou lhes dizer. É tudo o que trata da criação de obras cuja linguagem é, ao mesmo tempo, a substância e o meio.”

3. Minha certeza

Sempre tive muito claro para mim a certeza da impositiva autonomia da obra de arte. É necessário começar e o princípio é sempre uma arbitrariedade. Começo então com Jorge Coli pois ele coloca de maneira precisa por onde devo começar:

“O objeto artístico não é a ilustração de um conceito ou teoria. Ele é uma visão do mundo, com uma forma de inteligência que não é forçosamente a inteligência discursiva, racional. São as formas da intuição, da sensibilidade. A gente tem que chegar para ele e perguntar.”¹

A frase de Jorge Coli reforça, de modo simples, direto e preciso esta certeza. Começo pela irredutibilidade da obra de arte e pelas questões decorrentes desta afirmação. Se a obra é irredutível a um conceito ou teoria ela não é, entretanto, impermeável à investigação de seu processo de constituição. É este processo de constituição que se lerá daqui para frente.

4. O Campo e o Processo

O campo a ser trabalhado é o das obras com caráter narrativo que se articulam a partir de imagens e textos. Este campo se abre em inúmeras possibilidades e foi necessário estabelecer um segmento: esta é uma tese em Poéticas Visuais e tem meus trabalhos como ponto de partida e como fim.

As obras que realizei, e a partir das quais desenvolvi este estudo, não se situam especificamente no interior de uma técnica ou de um meio de

expressão. Christian Boltanski escreveu que “para cada artista existe sempre um ponto de partida, histórico, psicológico ou outro. Um artista é alguém que fez uma viagem, que teve uma experiência e que toda a sua vida vai contá-la.”² O modo de contar é que vai variar, de acordo com a necessidade e o interesse momentâneo, e ainda com os recursos disponíveis.

Não centralizei a pesquisa sobre o meio utilizado, mas na investigação de concepções e de conceitos. Os meios empregados e os materiais utilizados foram os mais adequados às minhas necessidades e respeitando uma concepção de época. Gosto de ouvir Boltanski quando ele diz que é um pintor do final do século vinte e que é evidente que a época na qual vive influencia a sua maneira de falar e, na mesma medida, também a de pensar. Ele se coloca ainda a questão de “qual teria sido minha forma artística se eu tivesse começado a trabalhar nos anos cinquenta?”³ Somos fiéis à nossa época.

5. Sobre alguns termos importantes

Alguns termos têm uma importância maior neste texto, como comentário, narrativa, texto, imagem, etc. A cada termo surgido ocorreu um investimento de pesquisa e estudo para seu desvelamento, processo no qual lanço mão da etimologia, da história, teoria e crítica de arte, da teoria do

¹ Jorge Coli, entrevista a Eduardo Veras, Zero Hora, Segundo Caderno, p. 6, 10 de setembro de 1994.

² Christian Boltanski – Dernières Années. Paris: Museu d’Art Moderne de la Ville de Paris, 15 mai – 4 octobre 1998.

³ “Quelle aurait été ma forme artistique si j’avais commencé à travailler dans les années cinquante?” Boltanski: 1998, s/no. página.

cinema, da teoria da literatura e ainda de outras fontes menos científicas, como as obras de ficção e mesmo alguns conhecimentos emprestados de outras áreas.

Tenho para mim que quando uma fonte de informação ou conhecimento é útil ou necessária para realizar um trabalho plástico, ela o é também para estabelecer o discurso sobre este mesmo trabalho. Defendo a nobreza de todas as fontes que alimentam o meu processo de criação.

Fundi este projeto estabelecendo suas bases na narrativa e na ficção e me propus demonstrar, a partir de realizações artísticas, que era possível um trabalho plástico que fosse a articulação de textos e imagens em narrativas e nisto residindo a sua especificidade; cheguei também a conclusão que as narrativas, na minha prática, ultrapassam a questão do contar histórias, elas constituem algo além da narrativa, um desdobramento da narrativa ou uma deriva da narrativa.

6. A história

Historicizar o próprio processo de criação é uma atividade complexa e mesmo desconfortável. Atentando para minha produção como uma pesquisa em desenvolvimento a análise trouxe à tona termos que seriam fundamentais para a nova pesquisa e que já estavam presentes em maior ou menor grau nos trabalhos anteriores.

Escreveu a Profa. Sandra Rey que “o pressuposto fundamental para a pesquisa em artes plásticas pode ser enunciado da seguinte maneira: *toda obra contém em si mesma a sua dimensão teórica.*”⁴

Assim a observação da minha produção levou-me a estabelecer que sua dimensão teórica estava na idéia de Narrativa, característica recorrente que englobaria todas as dimensões do trabalho, podendo assim estabelecer-se como um marco teórico. O desenvolvimento do projeto levou-me a atentar para o ponto de partida que até então eu negligenciara e que só apareceu quando isolei aspectos relativos ao processo de realização das obras. Este ponto de partida era a presença de imagens e textos que possibilitavam o engendramento das narrativas ficcionais.

Procurei, a partir do material trabalhado - imagens e textos - atingir pela expressão um fim consciente ou inconsciente, isto é, obras que possibilitem o experimentar, o pressentir ou o conjeturar. Todas estas acepções são concorrentes quando trabalho, pois quero, mais do que produzir objetos, produzir objetos carregados de sentidos.

A idéia de comentário surgiu então como um denominador comum, pois poderia tanto nomear os trabalhos, quanto assumir o papel de um verdadeiro procedimento operatório.

O porquê de usar comentário deve-se a necessidade de uma denominação que atendesse tanto a uma necessidade prática quanto a necessidade de sintetizar suas características.

“Comentários: alterações e derivas da narrativa numa poética visual” ficou então o título desta pesquisa. O “comentário” do título abre para os

⁴ Porto Arte, 13, p. 89 (grifo da autora).

desdobramentos, as alterações e derivas da narrativa. Ele deve ser entendido, no sentido desta pesquisa, por ter sua origem em obras que investem num potencial narrativo que exploram as possibilidades de narrar e de mostrar, comentando visualmente as relações estabelecidas entre a iconicidade dos textos e a textualidade das imagens. O comentário também investiga a idéia de ficcionalização na minha produção, ficções que foram criadas a partir da articulação entre textos e imagens.

7. Trabalhos e Texto

A apresentação deste estudo se constitui igualmente entre este texto e o conjunto de trabalhos produzidos durante este período. O texto é o percurso teórico desta pesquisa e está dividido em quatro partes: introdução, três capítulos e um breve texto à guisa de conclusão.

Como percurso teórico da pesquisa o texto segue de perto o andamento e desenvolvimento da própria pesquisa. Por esta razão posso aqui retomar a seqüência do texto que será então uma história fiel do desenvolvimento desta pesquisa prático-teórica.

Comentários é o título desta tese, que traz na multiplicidade de termos do subtítulo - *alterações e derivas da narrativa numa poética visual* - a própria dificuldade de definir com exata precisão um tema.

Qual a idéia central deste texto?

Situando meu assunto com precisão, observo que a idéia de construir narrativas com textos e imagens sempre esteve no centro de minhas preocupações. Antes de se constituir num modo efetivo de operar - articular

discursos com textos e imagens - a presença impositiva destes dois elementos sempre pautou minha atividade criativa.

A constituição deste discurso tem como plano inicial prioritariamente o desejo de fazer obras. Isto não é, rigorosamente falando, um plano. Mas olhando retrospectivamente, observo que este desejo de constituir narrativas visuais indicou o caminho a ser seguido, e o mapa a ser obedecido acabou por ser um mapa cartografado durante o próprio percurso.

Nomear estes trabalhos de comentários surgiu da necessidade de estabelecer um modo de atuar que tivesse no seu princípio a idéia de narrativa, mas que não ficasse restrita a este modo. Quando relato a constituição do primeiro experimento narrativo, percebo que, menos do que contar histórias, queria articular textos e imagens de modo que isto possibilitasse sua leitura como se fosse uma história. Era o fascínio pela narrativa propriamente dita que me movia, mais do que o desejo de efetivamente propor narrativas. Daí o recurso de criar estes híbridos de imagens e textos, que intitulo de comentários, que me possibilitavam propor histórias sem ter que contar histórias.

Ao par da investigação sobre as narrativas visuais foi necessário estabelecer um conhecimento preciso de como estava constituindo minhas narrativas. Este conhecimento veio da investigação sobre a apropriação de imagens e textos como fonte, meio e modo de efetivar constituição de discursos. Sendo a apropriação um modo de operar recorrente na modernidade, foi necessário fechar um segmento deste estudo. Seria impossível investigar, com a profundidade que o tema impõe, sua presença na arte desde Marcel Duchamp. A pesquisa pautou-se então pelo recurso de

estabelecer uma tipologia de modos de apropriação como pontos de partida para constituir discursos narrativos. Claro está que este é evidentemente um recorte bastante restrito, mas que vinha ao encontro de minhas necessidades enquanto produtor que tinha em vista mais seu funcionamento do que a criação de uma teoria do modo operatório.

O estudo da arqueologia das narrativas, desde a questão do *ut pictura poesis*, até os desdobramentos contemporâneos da idéia de narração obrigou uma investigação histórica, buscando na história e na teoria da arte as respostas. Estas respostas vieram e trouxeram a questão da fragmentação das narrativas contemporâneas, tema caro aos estudos sobre a pós-modernidade, ao par da consciência da impositiva presença das ficções.

O estudo das ficções foi tema de pesquisa proposto para o período intitulado de doutorado sanduíche. A idéia de ficção e documentário é derivada da apropriação de documentos que servem de suporte para a constituição de obras. O fato de terem estes documentos uma multiplicidade de origens – documentos históricos, documentos forjados, documentos falsificados – só tornou mais complexa e fascinante a investigação. Percebo agora que quanto mais respostas procurava, mais perguntas me eram apresentadas...

Efetivamente toda a pesquisa teórica, todos os estudos, todas as investigações, todas as visitas atentas a exposições e a freqüentação sistemática a alguns autores e suas obras estiveram subordinadas a execução dos trabalhos práticos. Estas concretizações materiais de desejos

e respostas concretas aos problemas, a que chamamos de obras, sempre mantiveram sua prioridade na minha atividade.

Acredito que nenhuma questão teria surgido se não houvesse a necessidade de resolver materialmente um **problema**. Assim é que o estudo sobre as imagens e os textos com os quais estava trabalhando teve uma seqüência clara, desde a investigação sobre as funções do texto, as funções das imagens e também sobre a retórica das narrativas e as relações que podiam ser estabelecidas entre imagens e textos. Para a análise destas questões foram extremamente úteis as inúmeras leituras que foram possibilitadas pela minha presença na França, assim como a possibilidade que tive de - ao freqüentar palestras, seminários, colóquios, algumas exposições temporárias e também os fabulosos acervos permanentes dos museus franceses - ser continuamente estimulado a buscar respostas às inúmeras perguntas que se multiplicavam.

8. Sobre o papel do acaso e o papel da reflexão

Existe acaso em arte?

Talvez o acaso seja aquele momento no qual um desejo torna-se a possibilidade de ser obra: o momento no qual algo deixa de ser uma reminiscência e se torna um problema.

Em arte precisamos de problemas. Fazer arte é buscar resolver os problemas que nos atormentam: entramos num estado indefinível, que Paul Valéry chama de poético, que gerará uma solução sensível. Esta solução sensível para o problema é a obra.

Desde o momento no qual uma imagem, uma palavra, um nada indefinível se instala em nós, entramos em um estado alterado de consciência, no qual as coisas e os seres conhecidos se transformam, reorganizam-se em sensações e construções inconscientes. Ou, seguindo cuidadosamente o pêndulo de Valéry, oscilamos entre a forma e o conteúdo, entre a sensação e a idéia, entre o presente e a ausência.

Procurarei não ficar muito abstrato. Retorno ao universo das coisas materiais e retomo a colocação: quando algo torna-se um problema, o artista busca, com os seus meios uma solução plástica para ele. Procura a troca harmoniosa entre a sensação e a expressão.

9. Indo na direção do fim

Comecei minhas narrativas me valendo de trechos dos libretos de óperas como textos para minhas imagens. Retorno ao final ao mesmo recurso, transportando a questão do *ut pictura poesis* para o mundo da música erudita, para a querela sobre a primazia das palavras sobre a música conforme nos apresenta Richard Strauss em *Capriccio*. A questão *prima la Musica, dopo le parole* não se resolve; ao contrário, circula por toda a ópera, retornando ao final como uma impossibilidade de ser respondida. Strauss finaliza a ópera repetindo seu começo, isto é, deixando que a Condessa Madeleine, sua personagem principal, tente responder:

E eu?

Eu devo dizer o fim da ópera? Eu devo escolher? Eu devo decidir?

São as palavras que emocionam meu coração

ou são os sons que falam mais alto? (...)

Esforço inútil tentar separá-las.

Palavra e música estão fundidas uma na outra, ligados em uma criação única.

Misteriosa experiência – encontrar uma arte restaurada por outra.

(...)

Se escolher uma perco a outra!

Não se perde sempre quando se ganha?

A leitura da última obra de Strauss não é, talvez, uma reflexão sobre o fim mais do que uma reflexão sobre a questão da primazia da palavra ou da música na ópera? Esta questão é tratada por alguns teóricos da música já que o problema parece resolvido de antemão: o irmão da condessa partiu para Paris com Clairon, a atriz trágica – ele escolheu a palavra; logo, para Madeleine, a condessa sobrou a música.

Seu último canto então é sobre o quê?

É sobre o fim.

Qual é mesmo a discussão de Strauss? Letra ou música. Qual é mesmo a procura de Marcel Proust? A permanência do tempo no exato instante no qual ele mergulha um pedaço de madeleine no seu chá de tília. Qual é a minha real discussão? Imagem ou palavra?

(mostrar imagem)

O surrealista espanto da leitora de Magritte.

A elegante segurança de Proust.

Estamos todos nós discutindo, na verdade, a questão da vida e da obra, do presente e do passado, do eterno e do transitório? Fazer arte então não é juntar pedaços de reminiscências.

Olho submisso e espantado o grande texto do passado.

Encaro seguro e tranqüilo o porvir.

10. Resumindo

Resumindo devo afirmar que dois processos são recorrentes na constituição deste grupo de trabalhos: o primeiro é o da idéia de um retorno à memória do passado vivido, à qual corresponde uma necessidade pessoal de elaborar discursos que tenham, como elementos constituintes, objetos ou imagens que façam parte do meu repertório afetivo. A escolha de quaisquer dos elementos participantes dos trabalhos se dá calcada numa afetividade simplista e mesmo ingênua (como a coleção de bibelôs, por exemplo).

Posso me defender da acusação de ser um espírito simplório me escondendo primeiro atrás de Manuel Bandeira quando este afirma que “Posso me comover com coisas do mais baixo convencionalismo. O meu sistema nervoso é burro.”⁵

Entendo esta necessidade de manter um vínculo afetivo com coisas banais e simplistas como a tentativa de uma *anamnése*, isto é, uma oposição à amnésia do nosso tempo. Foi esta idéia irmã da de amnésia, que me levou a propor uma investigação sobre o princípio de escolher uma arte, sobre o debate entre a proeminência da imagem ou do texto.

Retorno assim ao princípio fundador desta investigação e sua razão de ser; retorno à memória do passado vivido que se opõe ao esquecimento; entrego minhas narrativas (e suas derivas) como perguntas e respostas:

⁵ In “Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira”, SP: EDUSP/IEB, 2001. Carta de MB para MdA, datada de 3 de agosto de 1925, p. 224.

comentários às minhas muitas dúvidas e comentários às minhas poucas certezas.

Finalizando

Todas estas considerações foram tratadas com outras faces e de outros modos ao longo desta pesquisa. Mas é importante ressaltar uma característica comum a qualquer criação artística: a imaginação. Em *A Imaginação do Artista*, Paul Souriau⁶ faz da imaginação não somente a faculdade principal e predominante do artista, mas sobretudo seu gosto (prazer) fundamental, no que esta, a imaginação é, ao mesmo tempo, contemplação e ação.

Este prazer, de contemplar e agir, vem a reboque da insaciável necessidade de agir construtivamente. E este agir construtivamente decorre da incansável busca da grande obra, daquela que satisfaça uma sede sem precedentes. Uma utopia. Cecília Almeida Salles⁷ escreveu que “cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas conseqüências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto.”

De algum modo esta utopia vai se construindo enquanto obra, mas também enquanto discurso, isto é, este caminho que se apresenta confuso e disperso, na verdade, tenta acompanhar o próprio processo de constituição de certezas. Quando comecei esta pesquisa, o horizonte visível era o das

⁶ Citado in Souriau, Etienne, “Vocabulaire d’Esthétique”, 1990, p. 860.

narrativas. Mas a caminhada me mostrou que este limite era ilusório, quase uma miragem, que na verdade o horizonte estava mais distante, situado na evidência do uso contínuo de imagens e textos no meu trabalho. Daí ter que refazer em texto a trajetória, descrevê-la e encaminhá-la para seu alvo preciso. O que proponho enquanto discurso é antes um estabelecimento de princípios construtivos das obras mais do que suas razões de ser. Caminhada longa mas necessária, que vai das narrativas, passa pela idéia de ensaio, investiga ainda os processos de ficcionalização até chegar aos comentários.

O que eu quis com esta investigação? Assim como para Paul Valéry sou, talvez, mais fascinado pelo fazer do que pela obra finalizada. Gosto de ver nas obras as marcas de seu processo. Sou fascinado pelas origens, tenho um espírito de geneticista.

Exponho princípios porque não sei explicar e não sei expor razões. Não sou bom decifrador.

Se for um consolo para minha incapacidade de decifração, posso ler para vocês o que Valéry escreveu à propósito das explicações:

(...) se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu “quis dizer” em tal poema, respondo que não *quis dizer*, e sim *quis fazer*, e que foi a intenção de *fazer* que *quis* o que eu *disse*...

Estou à disposição dos senhores membros da banca

Muito obrigado a todos.

⁷ In “Gesto Inacabado: processo de criação artística”, 1998, p. 39.

RESUMO

Esta pesquisa está fundada na minha produção plástica e o seu estabelecimento se dá pela investigação dos princípios construtivos das minhas obras, caminhada que sai das narrativas, investiga os processos de apropriação, passa pela idéia de ensaio, estuda a questão da ficcionalização até chegar aos comentários. Para o seu desenvolvimento lancei mão da etimologia, da história, da teoria e da crítica de arte, da teoria do cinema, da teoria da literatura e ainda de outras fontes, como as obras de ficção.

Nesta tese a questão das narrativas nas artes visuais inicia-se no *ut pictura poesis*, volta-se para uma digressão sobre a retórica nas artes plásticas, revisita os principais modos narrativos plásticos e, finalmente, busca uma sistematização dos modos narrativos visuais. A presença deste caráter narrativo, assim como do caráter ficcional nas manifestações plásticas, é estudado através da produção de artistas brasileiros e europeus (Valêncio Xavier, Vera Chaves Barcellos, Alain Bublex, Sophie Calle), o que permite uma contrapartida visual justaposta às questões de caráter eminentemente teórico.

A análise das relações que meu trabalho estabelece entre texto e imagem se dá: do ponto de vista do caráter dos textos; de como eles se apresentam (a utilização do recurso do fora de foco); através de uma tipologia das relações entre eles; analiso, finalmente, a questão da *ekphrasis* e como este conceito estimulou e tornou possível a elaboração de alguns dos meus comentários.

Recolocando inicialmente em evidência a questão da presença das imagens e dos textos através do *ut pictura poesis*, encerro esta pesquisa revisitando este tema à luz da discussão irmã que existe na música – *prima la Musica poi le Parole*. Utilizo mais uma vez o recurso de recorrer aos versos do libreto de uma ópera, procedimento comum à construção de meus primeiros trabalhos. Isto me permite encerrar esta etapa reforçando a idéia de que intitular meus trabalhos de comentários é destacar a sua construção a partir de informações icônicas e textuais presentes num mesmo contexto.

ABSTRACT

This research is based in my plastic production and its execution is done through the investigation of the constructive principle of my works, a search that comes from narratives. It investigates the processes of appropriation, passes through the idea of rehearsal, studies the question of fictionalization until it reaches the commentaries. For its development, I took hand of etymology, of history, of theory and of the critique of art, of the theory of the cinema, of the theory of literature and still of other sources, as works of fiction. In this thesis the questions of the narratives in the visual arts begins in the *ut pictura poesis*, it turns to a digression about the rhetoric in fine arts, revisits the main plastic narrative forms and, finally, seeks a systematization of the visual narrative forms.

The presence of this narrative character, as the presence of the fictional character in the plastic manifestations, is studied through the production of Brazilian and European artists (Valêncio Xavier, Vera Chaves Barcellos, Alain Bublex, Sophie Calle), which permits a visual starting point overlaid to questions of eminently theoretical character.

The analysis of the relations my work establishes between text and image occurs: from the point of view of the **characteristic/essence/character** of the texts; of how they are presented (the use of the out-of-focus recourse); through a typology of the relations between them; I analyze, finally, the question of *ekphrasis* and how this concept stimulated and made possible the elaboration of some of my comments.

Replacing initially in evidence the question of the presence of the images and of the texts through the *ut pictura poesis*, I end this research revisiting this theme under the light of the parallel discussion that exists in music – *prima la Musica poi le Parole*. I use once again the recourse of reaching for the verses of libretto of an opera, common procedure to the construction of my first works. This permits me to close this stage reinforcing the idea that, to entitle my works as commentaries is to stress its construction from the iconic and textual information present in the same context.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

002	O Começo
003	Quando tudo começou? Como tudo começou?
004	O começo no meu trabalho
005	As imagens e os textos
007	Questões
007	A relação dos termos: comentário e derivas da narrativa
008	Situando esta pesquisa e suas questões ou sobre as filiações
010	Sobre os trabalhos propriamente ditos
012	Ponto de vista dos procedimentos metodológicos
013	Plano de trabalho
020	Para terminar a introdução

Capítulo 1.

SOBRE O COMENTÁRIO

024	A Mesa
027	Fazer comentários
030	Delimitação do tema da pesquisa – Uma mirada retrospectiva
037	O começo
042	O potencial narrativo
045	O local da narração
047	A APROPRIAÇÃO
049	Refazendo o caminho
050	Situação atual dos meus trabalhos - como ocorre a apropriação e a partir de que elementos os trabalhos se constituem?
052	A apropriação: <i>ready made</i> ou <i>objet trouvé</i>? Necessidade de definição de um termo apropriado a nomeação da atividade atual
056	Recorrendo à etimologia como ponto de partida
058	Razões pelas quais os artistas apropriam-se: representar e rerepresentar
062	Operando deslocamentos. O que é deslocamento?

- 065 Uma definição através da literatura – a precisão pela via das ciências da linguagem
- 067 Apropriação como operação lingüística
- 069 Mais aproximações: apropriação, reelaboração e citação
- 071 Apropriação propriamente dita
- 072 Apropriação como ponto de partida
- 075 I. A retrospectiva como construção do trabalho – a memória e a história
- 079 II. A prospectiva na construção do trabalho – crítica e ensaio
- 081 III. Narrar e comentar: apropriando-se de imagens para narrar e comentar
- 083 **COMENTÁRIOS**
- 090 Sobre o discurso auto-reflexivo: mantendo o alvo mas ajustando o foco
- 096 Comentários visuais: princípios

Capítulo 2.

SOBRE AS NARRATIVAS VISUAIS E SOBRE OS PROCESSOS DE FICCIONALIZAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

- 103 **Fundação: *Experimento Narrativo no. 1***
- 108 Etimologia e busca de definição
- 111 **Arqueologia das narrativas plásticas: *Ut pictura poesis***
- 123 **Narrando com fragmentos**
- 129 **Como e porque narrar?**
- 131 **Narrativa, segundo Nelson Goodman**
- 139 **Análise de exemplos a partir dos enunciados de Goodman**
- 139 **Exemplo 1: Vera Chaves Barcellos – “*Les Revers du Rêveur*”**
- 143 **Exemplo 2: Sophie Calle – *Le Strip-tease***
- 146 **Exemplo 3: *Experimento Narrativo no. 1***
- 148 **Algumas considerações, por enquanto**
- 150 **Anterioridade das narrativas**
- 153 **OS PROCESSOS DE FICCIONALIZAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA**
- 157 **Análise de casos de constituição de ficções a partir de documentos**
- 157 **O Caso Vera Chaves Barcellos**

163	O Caso Sophie Calle
170	O Caso Alain Bublex
175	O Caso Valêncio Xavier
180	O Caso de <i>Saudade</i>
184	Estudo sobre o que é ficção
191	Estudo sobre documentários e documentos
199	Algumas considerações sobre o que é verdade

Capítulo 3.

SOBRE AS IMAGENS E OS TEXTOS

206	Sobre imagem e texto
212	Discurso da retórica: imagens e textos
215	O exercício da retórica e seus atores
223	Função do texto
229	Que faz um texto? Quando um texto se quer imagem?
234	Relações entre imagens e textos
252	Quais textos?
257	Sobre o fora de foco (ou sobre a legibilidade dos textos)
260	Estudo de casos
267	Quais imagens?
273	Tipologia das relações entre textos e imagens
275	<i>Ekphrasis</i>
286	O Olhar Oblíquo

CAPRICCIO

295	(À guisa de conclusão)
305	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Lista de ilustrações

1. Obras citadas no texto (por ordem de entrada) e reproduzidas.

Exemplo de seqüência de informações:

- (2) - Seqüência numérica de surgimento no texto;
- 23 - (em itálico) número da página (ou páginas) da prancha com ilustrações
- Paulo Gomes – nome do autor;
- “A Mesa” – título, sempre entre aspas ;
- 1999 – data de execução da obra;
- Imagem fotográfica – técnica, suporte e demais informações;
- 10 x 15 cm – medidas, altura e largura em centímetros;
- coleção (se for referenciada) ou outras informações.

(1) 23 - Paulo Gomes – “A Mesa” (ilustração), 1999. Imagem fotográfica (segunda de uma série de 50), 10 x 15 cm, detalhe de (4).

(2) 34 - Paulo Gomes – “Lugares de Memória”, 1998. Frotagens sobre papel manteiga (de uma série de 13), 100 x 70 cm. cada.

(3) 36 - Paulo Gomes – “Narrativa: em processo”, 1999. Livro de artista com diversas folhas soltas, acondicionadas em estojo atado com fita de seda, 25 x 25 cm. cada (aproximadamente).

(4) 73 e 145 - Paulo Gomes – “Experimento Narrativo no. 1”, 1999. Cinquenta imagens fotográficas fotocopiadas sobre papel (primeira exibição) e 33 imagens (segunda e terceira exibições), 30 x 21 cm. cada imagem.

(5) 74 e 179 - Paulo Gomes – “Saudade”, 2000. Fotografia e texto manipulados em computador e impressas sobre papel (72 elementos), 30 x 21 cm. cada imagem.

(6) 77 - Paulo Gomes – “Paisagem: R. Pierri”, 2000. Texto manipulado no computador e seis pinturas apropriadas. Texto: 32 x 22 cm e pinturas com medidas variáveis. Pinturas em óleo sobre madeira. Coleção particular.

(7) 78 - Paulo Gomes – “Festa Galante”, 2000-2001. Impressão sobre lona vinílica (bibelôs e texto), 57 x 127 cm.

(8) 87 - Paulo Gomes – “Les Millions d’Arlequin”, 2001. Impressão em lona vinílica, 57 x 218 cm.

(9) 88 - Paulo Gomes – “A procura do quê?”, 2001. Intervenção com 7 livros sobre prateleira, texto em vinil colado no chão e fotografia (medidas diversas).

(10) 93 - Paulo Gomes – “Simenon/Maigret”, 2002/2003. Livro com interferências: folha de rosto, 11 fotografias e colofão impressas em papel jornal (múltiplo com sete exemplares).

(11) 93, 94 e 95 - Paulo Gomes – “Paisagens”, 2001-2003. Série de nove “gravuras”, impressão tipográfica sobre papel Fabriano, 50 x 35 cm. cada, com trechos de descrições literárias de romances gaúchos.

(12) 138 - Vera Chaves Barcellos – “Les Revers du Rêveur”. 1999. Instalação composta de três vitrines com objetos e uma série de fotografias em preto e branco, medidas variáveis, apresentada na Pinacoteca da Feevale em 1999.

- (13) 142 - Sophie Calle – “Le strip-tease”. Em *Double-Jeu, Livre III, Les panopies*, Actas Sud, 1998. No livro constam dois textos e 20 fotografias preto e branco.
- (14) 156 - Vera Chaves Barcellos - “Visitando Genet”, 2000. Instalação composta por quatro partes: Galeria de Retratos, Reservoir, Cadernos de Hudinilson, Visita à prisão; com diversos elementos, área e medidas diversas. Santander Cultural em 2001.
- (15) 162 - Sophie Calle – “Suite Veneziana”, 1980-1996. 56 fotografias preto e branco, 3 mapas, 22 textos. 16,8 x 23,2 cm (fotos) e 30 x 21 cm (textos).
- (16) 162 - Sophie Calle – “La Filiature”, 1981. 22 unidades (fotografias e textos), dimensões variáveis. (16a) “Changement d’adresse”, 2001. Fotografias e textos, medidas variáveis. Galeria Emmanuel Perotin, Paris.
- (17) 169 - Alain Bublex – “Glooscap”, projeto iniciado em 1992. Instalação com diversos elementos (fotos, vídeo, mapas, livros, pinturas etc.) e medidas variáveis.
- (18) 174 - Valêncio Xavier – “O Mez da Grippe”, *novella*, In “O mez da grippe e outros livros”. SP: Cia das Letras, 1998.
- (19) 174 - Valêncio Xavier – “Maciste no Inferno”, *raconto*. In “O mez da grippe e outros livros”. SP: Cia das Letras, 1998.
- (20) 221 - Nicolas Poussin – “Pastores da Arcádia” ou “*Et in Arcadia Ego*”, 1638-1640. Óleo sobre tela, 85 x 121 cm., Paris, Museu do Louvre.
- (21) 222 - Sophie Calle – “Le Major Davel”, 2001. Impressão de imagem e texto sobre lona vinílica, 150 x 150 cm.
- (22) 233 - Francis Picabia – “L’Oeil Cacodylate”, 1921. Óleo e colagem sobre tela, 148,6 x 117,4 cm. Centre Georges Pompidou.
- (23) 233 - Rene Magritte – “La Trahison des Images”, 1928. Óleo sobre tela, 62 x 81 cm. Los Angeles County Museum.
- (24) 236 - Raymond Hains – “Les Nouveaux Réalistes”, 1960-1990. Pintura em *pochoir* sobre painel de madeira, 245 x 354 cm. Centre Goeroges Pompidou.
- (25) 236 - Jannis Kounellis – “Senza titolo – Liberta o Morte – W. Marat, W. Robespierre”, 1969.
- (26) 236 - Roy Lichtenstein – “Good Morning Darling”, 1964.
- (27) 238 - Joseph Kosuth – “Passagen-Werk”, 1992. Instalação na Documenta 9, Kasel.
- (28) 238 - Joseph Kosuth – “Uma e três cadeiras (Etimológico)”, 1965. Fotografia preto e branco, cadeira e fotografia de texto impresso. Medidas diversas.
- (29) 240 - Vera Chaves Barcellos – “Testartes I”, 1974. Off-set em preto, 7 lâminas, 24 x 16,5 cm.
- (30) 240 - Vera Chaves Barcellos – “Atenção, processo seletivo do perceber”, 1980. Caderno , xerox, 24 x 30 cm.
- (31) 240 - Rosângela Rennó – “Sem título (Rim). Projeto ‘Arquivo Universal’”, 1994. Texto esculpido em isopor extrudado. 90 x 120 x 3 cm.
- (32) 243 - Alfredo Nicolaiewsky – “São Miguel Arcanjo”, 1993/94. Tinta acrílica sobre tela, 175 x 200 cm.
- (33) 243 - Alfredo Nicolaiewsky – “São Cristovão”, 1993/94. Tinta acrílica sobre tela, 175 x 200 cm.

- (34) 243 - Alfredo Nicolaiewsky – “Anjo da Guarda”, 1993/94. Tinta acrílica sobre tela, 175 x 200 cm.
- (35) 245 - Paulo Gomes – “Godard: fotonovela”, 1999-2003. Livro de artista feito com colagem de fotonovela e texto, fotocopiado, tiragem de 9 exemplares.
- (36) 245 - Paulo Gomes – “Mostra de Esculturas”, 1997-2003. Série de 11 imagens e textos reproduzidos em fotografia sobre papel, 35 x 100 cm cada.
- (37) 246 - Paulo Gomes – “Mulheres”, 2003. Impressão em lona vinílica, 57 x 86 cm.
- (38) 246 - Paulo Gomes – “Meu Amor!”, 2001. Impressão em lona vinílica, 57 x 97 cm.
- (39) 247 - Paulo Gomes – “Claro e Distinto”, 2001. Impressão em lona vinílica, 57 x 145 cm.
- (40) 248 - Paulo Gomes – “A Carta”, 2001. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 86 cm.
- (41) 249 - Paulo Gomes – “Menino Jesus”, 2001. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 162 cm.
- (42) 250 - Paulo Gomes – “Didático”, 2003. Impressão em lona vinílica, 57 x 130 cm.
- (43) 251 - Paulo Gomes – “Chinesice”, 2003. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 120 cm.
- (44) 259 – Waltercio Caldas – “O livro Velázquez”, 1996. Livro de artista editado pela Editora Anônima, São Paulo, tiragem de 1500 exemplares.
- (45) 259 – Marcel Broodthaers – “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, 1969. Livro de artista editado em 90 exemplares em tipografia sobre papel mecanográfico transparente, 32 p. numeradas de 1 a 90.

2. Outras obras citadas no texto, por autor e sem reprodução

- Adriana Varejão – “Proposta para uma Catequese, Parte I: Morte”, 1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm. (Coleção Patrice de Camaret)
- Christian Boltanski – “Inventaire des objets ayant appartenu à un jeune homme de New York”, 1995. Instalação e vitrine com objetos com dimensões variáveis.
- Christian Boltanski – “Monument (Odessa)”, 1989. Fotos preto e branco, caixas de metal, lâmpadas, fios elétricos.
- Jac Leiner – “Corpus Delicti”, 1985/1993. Objetos e brindes de companhias aéreas, dimensões variáveis.
- Jac Leiner – “Nomes” (Sacolas de museus), 1989. Sacolas plásticas costuradas e forradas, dimensões variáveis.
- Joseph Kosuth – “The Play of the Unmentionable”, 1990. Instalação no Museu do Brooklyn, Nova Iorque.
- Marcel Broodthaers - “Musée d’Art Moderne Département des Aigles, Section XIXe. Siècle (bis)”, 1970. Dusseldorf, Städtische Kunsthalle, 14-15 février 1970.
- Mário Rohne – “Watteau”, 1999. 10 Pinturas em tinta acrílica sobre lona e texto adesivo. 225 x 580 cm.

Nicolas Poussin – “O Maná”, 1637-1639. Óleo sobre tela, 149 x 200 cm., Paris, Museu do Louvre.

Paulo Gomes – “A Fábula de Orfeu”, 1993-1994. Desenho (de uma série de 67), técnica mista (colagem de diversos materiais, nanquim e lápis *stabilo*), 50 x 35 cm.

Paulo Gomes – “Livro Branco”, 1995. Livro com 56 folhas de papéis diversos (*velim*, vegetal, seda e celofane) desenhadas, 73 x 50 cm.

Paulo Gomes – “Livro das Folhas Soltas ou Romance de Gaveta”, 1995. Caixa com 60 desenhos em técnica mista sobre papel. Caixa com 23 x 17 x 3 cm. e desenhos com 22 x 16 cm.

Paulo Gomes – “Livro das Pedras ou O Túmulo de Eurídice”, 1995. Caixa de pintura com pedras interferidas (desenhos e colagens), 43 x 35 x 7 cm. (Coleção particular)

Paulo Gomes – “Situações”, 1993. Desenho (de uma série de 14), nanquim e colagem sobre papel fotográfico, 30 x 24 cm.

Richard John – “Retratos”.

Rosângela Rennó – “Obituário transparente”, 1991. 84 negativos 4 x 5”, resina de poliéster e parafusos. 112 x 86 x 1 cm.

Sophie Calle – “Autobiografias (O Marido)”, 1992. 9 fotos e 9 textos, 170 x 100 cm (fotos); 50 x 50 cm (textos).

Sophie Calle – “Last Seen”, 1993. Seis fotografias cor e textos.

Sophie Calle – “Nu dans le bain, 1937, Pierre Bonnard”, 1989, Musée d’Art Moderne de la ville de Paris.

Sophie Calle – “Os Cegos”, 1986. 23 conjuntos de fotografias (preto e branco e cor) e textos. 41 x 31,5 cm (retratos); 44 x 84 cm (textos). De 38 x 51 cm a 80 x 80 cm (fotos). Instalação com dimensões variáveis.

Vik Muniz – “Action Photo 2, d’après Hans Namuth”, 1997. Da série Imagens em Chocolate.

INTRODUÇÃO

O Começo

“O objeto artístico não é a ilustração de um conceito ou teoria. Ele é uma visão do mundo, com uma forma de inteligência que não é forçosamente a inteligência discursiva, racional. São as formas da intuição, da sensibilidade. A gente tem que chegar para ele e perguntar.”¹

Sempre tive muito claro para mim a certeza da impositiva autonomia da obra de arte. A frase de Jorge Coli reforça, de modo simples, direto e preciso esta certeza. É necessário começar e o princípio é sempre uma arbitrariedade. Começo então com Jorge Coli pois ele coloca de maneira precisa por onde devo começar. Pela irredutibilidade da obra de arte e pelas questões decorrentes desta afirmação. Se a obra é irredutível a um conceito ou teoria ela não é, entretanto, impermeável à investigação de seu processo de constituição. É este processo de constituição que se lerá daqui para frente.

Delimitemos inicialmente um campo a ser trabalhado, ou seja, aquele das obras com caráter narrativo acentuado e que se articulam a partir de imagens e textos. Este campo se multiplica e se abre em inúmeras possibilidades. É necessário estabelecer um segmento, e o primeiro a ser estabelecido é o do meu trabalho. Esta é uma tese em Poéticas Visuais e tem meus trabalhos como ponto de partida e como fim. Tudo o que ocorrerá daqui por diante deve levar em consideração esta afirmativa. Está estabelecido um segmento do campo para centrar a pesquisa.

Quando tudo começou? Como tudo começou?

A estas duas perguntas, duas respostas. Tudo começou durante o mestrado em Poéticas Visuais. Numa discussão aparentemente inócua, um colega, me interrogando sobre a presença quase abusiva de textos nos meus trabalhos, me fez a pergunta definitiva: afinal tu queres ser artista ou escritor? Isto é, escolher entre a imagem e o texto.

Um estímulo exterior veio da leitura de “Literatura e Artes Visuais” de Mario Praz, texto que coloca a questão da semelhança de estruturas entre as criações artísticas. Este texto de Estética Comparada me fascinou pela amplitude de horizontes que abria, ao eliminar as fronteiras entre a criação plástica e a criação literária. Foi em Praz que, pela primeira vez, atentei para a expressão *ut pictura poesis*. Até então trabalhara intuitivamente com a questão das narrativas, e Praz me permitiu abrir um campo a ser trabalhado: o estudo das questões das narrativas nas artes visuais. O desejo de investigar este segmento teórico alimentou o desejo de produzir.

Estando definida a noção - narrativas nas artes visuais - era hora de deixar a imaginação vir à tona e estabelecer uma nova leitura da minha produção com este filtro. Foi assim que enxerguei o que até então me parecera secundário ou mesmo subliminar: eu fazia narrativas. Olhei para a produção anterior e busquei seu caráter narrativo. Investiguei seus conteúdos e suas formas e me apercebi de estava quase sempre contando histórias, que estava utilizando suportes como os livros de artistas e as caixas, que a presença dos textos era mais do que uma coincidência e que

¹ Jorge Coli, entrevista a Eduardo Veras, Zero Hora, Segundo Caderno, p. 6, 10 de setembro de 1994.

eles não eram (como eu imaginava) simples legendas, mas partes do discurso.

O começo no meu trabalho

Historicizar o próprio processo de criação é uma atividade um tanto complexa e mesmo desconfortável. Olhando para minha produção anotei que muitos dos textos presentes enfatizavam o caráter de drama. Em última análise era o *pathos*, os conflitos humanos que geram acontecimentos o que me interessava, ficando os outros dois elementos da tríade – o *logos* e o *ethos* – como secundários. Cheguei a pensar que deveria enfatizar num projeto maior o caráter moral da narrativa, abrindo para uma produção, a meu ver, mais engajada. Este questionamento mudou-se numa preocupação com o potencial da ficção na arte contemporânea principalmente quanto à questão da veracidade dos discursos. Considerei nesta análise um conjunto expressivo de trabalhos, incluindo nele obras do início da carreira e os trabalhos pertencentes à pesquisa de mestrado. Elaborei o projeto para o desenvolvimento da nova pesquisa, mas não prestei atenção a um trabalho em especial. Esqueci de *Lugares de Memória*, trabalho produzido durante o mestrado e que, por suas características, não inclui no projeto. Observando-o depois me apercebi que ele também era texto e imagem. Na verdade um texto que era imagem.

Atentando para minha produção como uma pesquisa em desenvolvimento, que se iniciara num distante projeto de narrativa, a análise trouxe à tona termos que seriam fundamentais para a nova pesquisa e que

já estavam presentes em maior ou menor grau nos trabalhos anteriores. Sandra Rey, no seu artigo sobre a metodologia da pesquisa em arte, pergunta o que leva um artista da prática à teoria e responde que “de uma forma muito direta, rapidamente poderíamos responder que é a insatisfação com as respostas.”² Mais adiante no mesmo texto escreve a artista e professora que “o pressuposto fundamental para a pesquisa em artes plásticas pode ser enunciado da seguinte maneira: *toda obra contém em si mesmo a sua dimensão teórica.*”³ A observação da minha produção levou-me a estabelecer que sua dimensão teórica estava na idéia de Narrativa, característica recorrente que englobaria todas as dimensões do trabalho, podendo assim estabelecer-se como um marco teórico. Fundei então este projeto nomeando-o de “A Construção Plástica enquanto Narrativa Ficcional”, estabelecendo suas bases na narrativa e na ficção.

O desenvolvimento do projeto levou-me a atentar para o ponto de partida que até então eu negligenciara e que só apareceu quando isolei aspectos relativos ao processo de realização das obras. Este ponto de partida era a presença de imagens e textos que possibilitavam o engendramento das narrativas ficcionais.

As imagens e os textos

A presença de textos e as imagens continuamente repetidos nos trabalhos levaram-me a atentar para o procedimento da apropriação, característica que até então eu não havia investigado no meu trabalho. Ao

² Porto Arte, 13, p. 85.

par da questão da apropriação, que me dava os elementos com os quais eu construía minhas narrativas, atentei também para o fato de que, ao par da presença do texto, acoplado à uma imagem, constituindo uma micronarrativa, havia um desejo de enfatizar o caráter crítico dessa presença.

Foi quando percebi que era tempo de parar e observar a razão de estar procedendo daquele modo, e tentar delimitar efetivamente um campo a ser trabalhado com a conseqüente definição do que exatamente estava sendo produzido, visando a uma investigação precisa e aprimorada. A idéia de comentário surgiu então como um denominador comum, pois poderia tanto nomear os trabalhos, quanto assumir o papel de um verdadeiro procedimento operatório.

O porquê de usar comentário deve-se a necessidade de uma denominação que atendesse tanto a uma necessidade prática quanto a necessidade de sintetizar suas características. “Comentários: alterações e derivas da narrativa numa poética visual” é então o título desta pesquisa. O “comentário” do título abre para os desdobramentos, as alterações e derivas da narrativa. Ele deve ser entendido, no sentido desta pesquisa, por ter sua origem em obras que investem num potencial narrativo que exploram as possibilidades de narrar e de mostrar, comentando visualmente as relações estabelecidas entre a iconicidade dos textos e a textualidade das imagens. O comentário também investiga a idéia de ficcionalização na minha produção, ficções que foram criadas a partir da articulação entre textos e imagens. Outro fato recorrente neste tipo de trabalho de articulação entre o ficcional e

³ Porto Arte, 13, p. 89 (grifo da autora).

o documental é a presença de documentos, que impõe a necessidade da investigação para além dos textos e das imagens. Nesta linha de ação apresentei, em quatro exposições individuais, trabalhos nos quais a presença de documentos é evidente, assim como em outros nos quais apresento também documentação forjada, ou melhor dizendo, documentação criada.

Questões

Eu me proponho a demonstrar, a partir de realizações artísticas pessoais, articuladas sobre uma reflexão que engaja as produções contemporâneas, que:

- de um ponto de vista geral, defendo a idéia de um trabalho plástico que seja a articulação de textos e imagens em narrativas, nisto residindo a especificidade do campo no qual atuo;
- se as narrativas na minha prática ultrapassam a questão do contar histórias, elas constituem algo além da narrativa ou apenas é um desdobramento da narrativa mesma, uma deriva da narrativa?

A relação dos termos: comentário e derivas das narrativas

A questão que me coloco a propósito de comentários e derivas da narrativa é como estes trabalhos produzem sentido, isto é, como eles se tornam trabalhos que instiguem, que produzam emoções, que explorem sentimentos, que desenvolvam a imaginação etc. Procurei, a partir do

material trabalhado - imagens e textos - atingir pela expressão um fim consciente ou inconsciente, isto é, obras que possibilitem o experimentar, o pressentir ou o conjeturar. Todas estas acepções são concorrentes quando trabalho, pois quero, mais do que produzir objetos, produzir objetos carregados de sentidos.

Para produzir estes objetos são necessárias ações. Estas ações, primordialmente processuais, assumem um caráter estratégico. Seria então necessário identificar quais estratégias são concorrentes para produzir sentido. Entre estas estratégias utilizadas, a apropriação é a mais importante por ser recorrente em todos os trabalhos.

Outra questão é a de que tipo de sentido estes comentários produzem. São várias as possibilidades: a citação de artistas, de estilos e de conceitos; o diálogo com os gêneros pictóricos - comentário sobre a história da arte – como por exemplos as *vanitas* (literarização do conceito), a festa galante (o Séc. XVIII, arcadismo, rococó, Watteau etc.), o arlequim (Séc. XVII, a comedia dell arte, rococó, música, etc.), a paisagem (o romantismo e as descrições), a arte conceitual; comentários sobre as narrativas ilustradas (romances como *Nadja* e *Bruges la Morte* e as fotonovelas); comentário sobre a autoria (problemática proposta a partir da apropriação de objetos, imagens e textos).

Situando esta pesquisa e suas questões ou sobre as filiações

A obra plástica, quando submetida à série de contorções críticas e teóricas naturais a um trabalho de tese, fica necessitada de sua inclusão no

sistema organizado da história da arte. Tenho ciência da natural afinidade da minha produção com a arte conceitual, principalmente na vertente mais formalista da arte linguagem (*Art & Language*). A importância do conceito na arte não é nova, podendo sua origem ser rastreada até Leonardo da Vinci, que já declarava sua atividade *cosa mentale*, e tendo um amadurecimento, enquanto estratégia, com a atuação de Marcel Duchamp. Mas não me sinto inteiramente à vontade para usar este termo genérico da arte contemporânea. Entendo que meu trabalho, mais do que refletir sobre a realização do objeto de arte e menos do que refletir sobre sua situação no sistema das artes visuais, além do fato de que me importa sobremaneira a execução das peças, se debruça sobre fatos ligado à questão da linguagem.

Historicamente falando situaria minha produção plástica dentro da *Narrative Art*, mesmo que esta tendência tenha se desenvolvido no início da década de 70. Está escrito que

a especificidade da *Narrative Art* repousa sobre a utilização sistemática da fotografia acoplada com um texto, separadas no espaço mas ligadas por uma relação mental. Originária da Arte Conceitual, que privilegia a reflexão sobre o projeto artístico às custas de sua realização, mas em reação contra um modo de pensar analítico e didático, a *Narrative Art* escolhe seus temas na vida cotidiana e no meio ambiente imediato. O modo narrativo dos textos e das fotografias autobiográficas dos artistas alimenta-se fartamente no reservatório de suas lembranças, de suas viagens ou na sua vida afetiva.⁴

⁴ In Groupes, mouvements tendances. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, p. 171-172. “La spécificité du Narrative Art repose sur l’utilisation systématique de la photographie couplée avec un texte, séparés dans l’espace mais liés par une relation mentale. Issu de l’Art Conceptuel, qui privilégie la réflexion sur le projet artistique aux dépens de sa réalisation, mais en réaction contre un mode de pensée analytique et didactique, le Narrative Art choisit ses thèmes dans la vie quotidienne et dans l’environnement immédiat. Le mode narratif des textes et les photos

Assim é que, se me perguntassem em qual movimento ou tendência da arte contemporânea eu me enquadrado, diria, inicialmente, que na arte conceitual (admirador incondicional de Joseph Kosuth), mas não na arte conceitual dura (aquela que prescinde da obra), mas no seu desdobramento intitulado *Narrative Art*, ao lado de artistas como Christian Boltanski e Paul- Armand Gette e seus seguidores contemporâneos como Sophie Calle e Alain Bublex. Mas mesmo assim teria algumas restrições, pois não me valho da minha vida pessoal para estabelecer meu trabalho (conforme a definição acima). Na verdade minha afinidade com a arte narrativa se dá, no aspecto formal, pela utilização de imagens e textos e, no aspecto processual, pela utilização do afeto. A escolha do material que utilizo é determinada por uma relação de simpatia.

Com relação a *Art & Language* é importante ressaltar que a importância dos textos teóricos que acompanham a obra de arte conduz os artistas a incluírem em seus trabalhos seus próprios comentários e a abolirem a distinção entre o artista e o crítico. A linguagem recupera um lugar essencial, ao mesmo tempo como fonte (lingüística, semiótica) e como material da obra, suporte de uma crítica radical das instituições artísticas e dos valores que lhes sustentam.

Sobre os trabalhos propriamente ditos

A execução de obras, investindo na análise de seu processo de criação, abrange as pesquisas que consideram a obra a partir do ponto de

vista de seu processo de instauração – a poiética - considerando sua relação com a produção artística pessoal. A execução dos trabalhos acontece ao mesmo tempo em que investigo as questões de caráter conceitual. Estas questões se instauram a partir de sua recorrência nos trabalhos, que as projetam, explicitam e possibilitam seu desdobramento. Elas estabelecem relações com a produção contemporânea, com as relações entre obra e conceitos operacionais, e contribuem finalmente, para o desenvolvimento do campo artístico.

As obras que realizei e a partir das quais desenvolvi este estudo não se situam especificamente no interior de uma técnica ou de um meio de expressão. Christian Boltanski escreveu que “para cada artista existe sempre um ponto de partida, histórico, psicológico ou outro. Um artista é alguém que fez uma viagem, que teve uma experiência e que toda a sua vida vai contá-la.”⁵ O modo de contar é que vai variar, de acordo com a necessidade e o interesse momentâneo, e ainda com os recursos disponíveis.

Não centralizei a pesquisa sobre o meio utilizado, mas na investigação de concepções e de conceitos. Os meios empregados e os materiais utilizados foram os mais adequados às minhas necessidades e respeitando uma concepção de época. Gosto do texto de Boltanski quando ele escreve que é um pintor do final do século vinte e que é evidente que a época na qual vive influencia a sua maneira de falar e, na mesma medida,

ou de leur vie affective.”

⁵ Pour chaque artiste il y a toujours un point de départ, historique, psychologique ou autre. Un artiste est quelqu'un qui a fait un “voyage”, qui a eu une expérience et qui toute sa vie va la raconter.” In “Le voyage au Pérou”. Christian Boltanski – Dernières Années. Paris: Museu d'Art Moderne de la Ville de Paris, 15 mai – 4 octobre 1998.

também a de pensar. Ele se coloca ainda a questão de “qual teria sido minha forma artística se eu tivesse começado a trabalhar nos anos cinquenta?”⁶ Somos fiéis à nossa época.

Ponto de vista dos procedimentos metodológicos

Esta pesquisa está fundamentalmente apoiada na minha produção plástica. Na medida do desenvolvimento deste estudo foi necessário recorrer a diversas fontes. Assim, como exemplo, inicialmente a Estética Comparada, principalmente no citado livro de Mario Praz, foi o fundamento sobre o qual iniciei esta construção. Outros conhecimentos da história, teoria e crítica de arte foram incorporados, assim como informações da teoria da literatura. Seria ocioso repetir aqui todas as fontes investigadas, principalmente por não existir uma que sobrepuje as outras, isto é, uma que se caracterize como um referencial teórico fundador. Ao longo de seu desenvolvimento as fontes serão indicadas no próprio texto com remissivas para a bibliografia. O conhecimento da prática artística e sua reflexão vieram através dos textos de catálogos, escritos de artistas e, principalmente, da freqüentação sistemática a exposições (principalmente na França durante o Doutorado Sanduíche).

Alguns termos têm uma importância maior neste texto, como comentário, narrativa, texto, imagem, etc. Estes serão definidos precisamente no corpo do trabalho, por entender que sua definição aqui

⁶ “Quelle aurait été ma forme artistique si j’avais commencé à travailler dans les années cinquante? Boltanski: 1998, s/no. página.

nesta introdução eliminaria o caráter investigativo do texto. Melhor dito, as definições fazem parte do processo de investigação. A cada termo surgido ocorre um investimento de pesquisa e estudo para seu desvelamento, processo no qual lanço mão da etimologia, da história, teoria e crítica de arte, da teoria do cinema, da teoria da literatura e ainda de outras fontes menos científicas, como as obras de ficção e mesmo alguns conhecimentos emprestados de outras áreas. Tenho para mim que quando uma fonte de informação ou conhecimento é útil ou necessária para realizar um trabalho plástico, ela o é também para estabelecer o discurso sobre este mesmo trabalho. Defendo a nobreza de todas as fontes que alimentam o meu processo de criação.

Não se trata de uma defesa arbitrária das artes plásticas como uma disciplina autônoma, pois este patamar de legitimidade foi plenamente conquistado e estabelecido e independe de mim para se afirmar. Defendo, isto sim, que as abordagens que constituem este estudo obedeçam às necessidades mesmas estabelecidas pelas obras⁷.

Plano de Trabalho

A apresentação deste estudo se constitui igualmente entre este texto e as imagens do conjunto de trabalhos produzidos durante este período. Este texto é o percurso teórico desta pesquisa e está dividido em quatro

⁷A mesma necessidade foi estabelecida pelo professor Hélio Ferverza, na introdução de sua tese de doutoramento, ao escrever que “Cet abordage obéit aux besoins mêmes soulevés par les oeuvres. C’est-à-dire que les hypothèses qu’on emprunte à ces deux sciences humaines (mais à d’autres également), servent à mieux cerner l’objet de notre étude.”

partes: esta introdução, três capítulos e um breve texto à guisa de conclusão.

O primeiro capítulo, intitulado “Sobre o Comentário”, delimita o tema da pesquisa a partir de uma arqueologia do meu trabalho, isto é, trata do estabelecimento da forma que intitulei de comentário. Esta investigação tem sua origem no meu trabalho, desde o seu desenvolvimento a partir da idéia de narrativa até o seu pleno estabelecimento enquanto conceito. Este desenvolvimento não seria possível sem o estudo sobre a apropriação.

Esta presença constante recebe neste capítulo uma investigação precisa sobre como se constitui o ponto de partida para a consecução dos meus trabalhos. Partindo da definição do termo, a investigação se volta para a história da arte, procurando em termos afins, *ready-made* e *objet trouvé*, sua origem histórica, procurando também entender a necessidade imperiosa de boa parte da produção plástica contemporânea partir da apropriação. Mas a necessidade de uma definição não se esgota na história da arte, e a pesquisa se volta para a literatura, mais especificamente para as ciências da linguagem. Deste modo a apropriação é submetida a uma série de aproximações até chegar a uma definição operacional, restringindo o limite da investigação finalmente no meu trabalho e na sua presença enquanto procedimento. A apropriação toma então um caráter eminentemente operacional, abrindo para um esclarecimento sobre sua presença como ponto de partida para construção do meu trabalho a partir da memória, da história, da crítica, do ensaio e da narrativa.

O capítulo avança com a retomada da questão do comentário, visto também como um conceito operatório que permite a construção dos

trabalhos. Sua origem é rastreada na literatura, mais especificamente no gênero ensaio, a partir da proposta de um discurso auto-reflexivo que, tendo por base a idéia de narração, incorpora também a possibilidade de um discurso ficcional. Ao intitular meus trabalhos de comentários estou destacando, principalmente, a sua construção a partir de imagens e textos. Estas informações textuais e icônicas, presentes num mesmo contexto, estabelecem um discurso coerente que a idéia de comentário, originada naquela de ensaio, unifica. Também esta idéia de comentário se baseia numa arqueologia preciosista do termo, isto é, em textos que trazem em seu próprio corpo a análise e os seus desdobramentos eruditos ou alegóricos.

A idéia de comentário se baseia inicialmente na presença de um texto associado a uma imagem. A presença de um texto associado a uma imagem cria a necessidade de investigar o que afinal comenta o quê. A discussão, ao se voltar para a presença das imagens e/ou dos textos, coloca a necessidade de investigar a primazia de um sobre o outro. Atuo sempre no sentido de não interpretar meus próprios trabalhos, mas de estabelecer seus princípios. Assim é que esta discussão não tem uma seqüência esperada, isto é, não responde sobre a primazia de um sobre o outro, mas mantém esta discussão. Esta se prolongará por todo o texto, investigando as inúmeras possibilidades que se apresentam. Na continuação encaminho a investigação para a questão das narrativas visuais.

Ainda neste capítulo, na impossibilidade de recriar as obras (criar aqui como ato total que inclui todas as opções e processos do ato), procurei recuperar parte dos acontecimentos. A criação de um modelo abstrato a partir de nexos internos aos campos artísticos – o comentário – estabeleceu

um texto processual que busca revelar, estudar e analisar o processo de criação, buscando os nexos do processo artístico nos seus aspectos sintáticos e semânticos, analisando os documentos do processo de criação e atento às escolhas do artista. Naturalmente neste texto se utilizará de procedimentos assistemáticos, com lógica e coerência próprias. Seu caráter especulativo vem lado a lado com o caráter subjetivo e, principalmente, se preocupará com o desvelamento de informações específicas sobre o processo de produção.

O segundo capítulo, intitulado “Sobre as Narrativas Visuais e Sobre os Processos de Ficcionalização na Arte Contemporânea”, investiga a questão das narrativas nas artes visuais, um terreno fértil para o entendimento da minha produção. O mesmo princípio foi utilizado para a investigação sobre os processos de ficcionalização na arte contemporânea, mantendo o foco centrado antes na produção do que no estabelecimento de uma discussão teórica.

As narrativas visuais são investigadas neste segmento de texto a partir do meu trabalho. Partir da produção prática ao invés de partir de um questionamento teórico é o princípio desta tese. Partir do meu trabalho, ao mesmo tempo em que limita o universo da discussão, possibilita uma investigação mais precisa nos seus limites. A arqueologia das narrativas plásticas inicia-se no *ut pictura poesis*, procura refazer brevemente sua trajetória sem entretanto fixar-se na discussão meramente teórica. Esta investigação toma assim um caráter de revisão dos principais modos narrativos plásticos, centrada na questão da narrativa propriamente dita, buscando na sua amplitude alcançar especificidades de várias épocas,

chegando até a contemporaneidade. Uma investigação sobre o caráter narrativo da arte não estaria completa se não buscasse uma sistematização dos modos narrativos visuais. Esta busca encontrou no estudo de Nelson Goodman um bom caminho, pois permitiu entender alguns procedimentos mesmo que, após uma tentativa de aplicação, o modelo tenha se mostrado parcialmente inadequado aos meus propósitos.

A questão das narrativas encaminhou a discussão para a presença do caráter ficcional de algumas manifestações plásticas. Esta investigação foi quase que inteiramente feita durante o doutorado-sanduíche na Europa, situação que me permitiu acesso à bibliografia específica e, principalmente, me possibilitou observar de perto muitas obras anteriormente conhecidas somente por reproduções, além de permitir descobrir muitas outras. A questão da ficcionalização na arte contemporânea é um tema presente na produção plástica européia, gerando inúmeras discussões e uma grande produção teórica sobre o tema. Estabeleci minha investigação ancorado nas produções de alguns artistas brasileiros e europeus, que serviram de porto seguro para investigar minha própria produção. O estudo sobre a ficção nas artes visuais estabeleceu a obrigatoriedade de investigar também a questão dos documentários e dos documentos. Este segmento da tese teve sua base teórica quase que inteiramente fundada na teoria da literatura e também em discussões sobre o cinema, principalmente o cinema de documentários, por entender que este era o segmento mais afinado com a produção plástica em termos de preocupações. Um caminho rico de questionamentos e mais próximo do universo da literatura foi a obra do escritor Valêncio Xavier, produtor de híbridos de literatura, artes plásticas e

processos narrativos oriundos do cinema. Outros artistas, entretanto, aportaram contribuições inestimáveis ao processo investigativo, como Vera Chaves Barcellos, Alain Bublex, Sophie Calle e suas respectivas obras.

No terceiro capítulo, intitulado “Sobre as Imagens e os Textos”, apresento uma seqüência de informações sobre o texto e a imagem propriamente ditos e sobre os tipos de relações que meu trabalho estabelece entre eles, os intitulados comentários. O desenvolvimento do capítulo segue através da retomada da questão das narrativas visuais do ponto de vista da questão da articulação dos discursos propriamente ditos. Neste segmento de texto, faço uma digressão de caráter histórico sobre a retórica nas artes plásticas, seu exercício e seus atores (que complementa a questão da narrativa do segundo capítulo). Ao par destas considerações analiso, a partir e a propósito do meu trabalho, a função do texto, seu papel ativo e sua afinidade com a imagem. Esta questão da afinidade entre imagens e textos é recolocada também a partir do ponto de vista do caráter dos textos utilizados e de como eles se apresentam. A constante utilização do recurso de deixar fora de foco os textos é analisada na seqüência do capítulo no qual, me valendo de dois exemplos canônicos do uso do fora de foco, investigo sua recorrência e suas características. Após a presença isolada de estudos sobre imagens e textos, procuro estabelecer uma tipologia das relações entre textos e imagens. Esta tipologia encaminha o texto de modo irresistível para a questão da *ekphrasis*: sua definição, características e usos, tanto nas artes visuais quanto na literatura (sua morada eletiva) e a questão de como este conceito estimulou e tornou possível a elaboração de alguns dos meus comentários.

Após trabalhar detalhadamente com as imagens e os textos, suas características semânticas e sintáticas e seu uso nos meus comentários, é finalmente chegada a hora de dedicar um estudo à leitura. Este texto, intitulado O Olhar Oblíquo, enfatiza a leitura como a ação primordial deste projeto, tanto do ponto de vista eminentemente operacional, a leitura propriamente dita de textos e imagens, quanto conceitual, a idéia de ler significados em imagens que são, *a priori*, mudas, mas aqui ativadas pela presença do texto, no mais das vezes eloqüente.

O breve texto final, intitulado “*Capriccio* (à guisa de conclusão)”, procura atender a necessidade de concluir afirmativamente a tese com seu projeto. Para isso retomo - de modo sumário, é preciso dizer - alguns conceitos trabalhados ao longo do doutorado e presentes tanto na obra quanto neste texto. Mas a questão que mais me interessa no momento de encerrar esta etapa da pesquisa é recolocar o mote inicial deste projeto. Isto é, recoloco em evidência a necessidade (fictícia) de optar entre as imagens e os textos. A questão do *ut pictura poesis* é então revisitada à luz da discussão irmã que existe na música – *prima la Musica poi le Parole*. Para isso recorro aos versos do libreto de *Capriccio*, a derradeira obra de Richard Strauss, ópera ou, conforme nome dado pelo autor, conversação em música que trata deste assunto de modo exemplar e definitivo. Recorrer ao libreto de uma ópera recoloca em evidência o procedimento comum à construção de meus primeiros trabalhos, e este procedimento ancestral permite encerrar esta etapa. Na impossibilidade de resolver a querela – imagens ou textos – entrego agora a totalidade dos trabalhos executados nesta pesquisa,

certamente carregados de perguntas mas que também pode conter as possíveis respostas.

Para terminar a Introdução

Todas estas considerações, melhor chamá-las assim, foram retomadas com outras faces e de outros modos ao longo desta pesquisa. Mas é importante ressaltar uma característica comum a todas elas, de resto comum a qualquer criação artística: a imaginação. Em *A Imaginação do Artista*, Paul Souriau⁸ faz da imaginação não somente a faculdade principal e predominante do artista, mas sobretudo seu gosto (prazer) fundamental, no que esta, a imaginação é, ao mesmo tempo, contemplação e ação. Este prazer, de contemplar e agir, vem a reboque da insaciável necessidade de agir construtivamente. E este agir construtivamente decorre da incansável busca da grande obra, daquela que satisfaça uma sede sem precedentes. Uma utopia. Cecília Almeida Salles⁹ escreveu que “cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas conseqüências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto.”

De algum modo esta utopia vai se construindo enquanto obra, mas também enquanto discurso, isto é, este caminho que se apresenta confuso e disperso, na verdade, tenta acompanhar o próprio processo de constituição de certezas. Quando comecei esta pesquisa, o horizonte visível era o das

⁸ Citado in Souriau, Etienne, “Vocabulaire d’Esthétique”, 1990, p. 860.

narrativas. Mas a caminhada me mostrou que este limite era ilusório, quase uma miragem, que na verdade o horizonte estava mais distante, situado na evidência do uso contínuo de imagens e textos no meu trabalho. Daí ter que refazer em texto a trajetória, descrevê-la e encaminhá-la para seu alvo preciso. O que proponho enquanto discurso é antes um estabelecimento de princípios construtivos das obras mais do que suas razões de ser. Caminhada longa mas necessária, que vai das narrativas, passa pela idéia de ensaio, investiga ainda os processos de ficcionalização até chegar aos comentários.

⁹ In “Gesto Inacabado: processo de criação artística”, 1998, p. 39.

CAPÍTULO 1.

SOBRE O COMENTÁRIO

(1) "A Mesa", 1999. Imagem fotográfica (de uma série de 50), 10 x 15 cm.

A Mesa

Observemos esta mesa (1) coberta com papéis e também com alguns objetos. Podemos ver, na sua parte superior esquerda, um pedaço de uma outra mesa e parte do piso do cômodo no qual elas estão. Sobre a mesa, que ocupa a quase totalidade do nosso campo de visão, os documentos se avolumam com uma certa ordem. Podemos ver, no canto superior direito, dois porta-lápis e um pequeno calendário de mesa. Mas deixemo-los e observemos a mesa coberta de papéis.

Enumero-os aqui: são livros, partituras, retratos fotográficos, fotografias, cadernos, manuscritos, revistas. O que mais chama a atenção é a disposição deste material sobre a mesa. Estão todos abertos ou dispostos de maneira a se darem a ver sem maiores dificuldades. A intenção é visivelmente mostrar tudo, senão em detalhes, ao menos no geral.

As fotografias de retratos são antigas e conservam-se nos seus suportes originais, cartões rígidos e finos papéis de seda para proteção, nos quais podemos observar frisos decorativos emoldurando-as e também dedicatórias manuscritas.

Mas há ainda uma outra recorrência de imagens fotográficas nesta mesa: logo abaixo da foto do jovem casal, ainda sobre o mesmo suporte que as contêm (uma base de papel ou uma caixa aberta?) podemos observar uma pilha de fotos comuns. Na que está no topo podemos ver uma paisagem. Observando melhor o recorte da imagem podemos ver que não se trata de uma

paisagem real, mas da reprodução de uma outra paisagem, talvez pinturas. A pilha é bem grande e as imagens se sobrepõem.

Continuemos a deslizar o olhar sobre a superfície das coisas e observemos agora as partituras, colocadas na parte superior da mesa. Podemos contar quatro com segurança.

Olhemos agora tudo o que traz escritos, tanto manuscritos quanto impressos. Seguindo a orientação de leitura normal, ou seja, da esquerda para a direita, na parte superior há uma publicação, uma revista ou um livro grande com texto em quatro colunas e uma ilustração na base. A imagem é pouco visível mas podemos imaginar que é parte de um desenho ou uma gravura antigos, com uma figura sentada ou reclinada. Pouco mais ou nada se dá a ler.

Continuando temos, após as partituras, um livro aberto com fotografias reproduzidas. Não podemos saber do que se trata mas podemos crer que são imagens sequenciadas, talvez fotogramas de um filme. Ao lado deste livro está uma pilha de livros que ocupa todo o ângulo direito superior da mesa. Quase como uma torre na planura da mesa está pilha provavelmente contém uns doze volumes, que podemos contar com alguma dificuldade pelas lombadas. Não conseguimos ler os títulos nas lombadas, mesmo a do livro maior e azul que está na base da pilha. Mas o pequeno volume marcado por uma fita diagonal vermelha que está no topo dá a ler seu título com alguma dificuldade: *Le carnet d'adresse*.

Retornemos ao canto esquerdo da mesa, após a fotografia do casal e abaixo da pilha de fotografias, das quais já falamos, depois e ainda ligeiramente

abaixo da fotografia da senhora de blusa branca está um manuscrito. Visivelmente antigo, o que podemos notar pelo amarelado do papel e pelas marcas fortes das dobras parece uma carta escrita com uma tinta outrora negra e agora sépia. Este manuscrito está sobre duas folhas brancas das quais não podemos dizer nada além de que são duas folhas de papel brancas, uma das quais tem alguns traços no canto direito, no ponto que se avizinha do caderno.

Deste caderno com espiral e escritos e alguns quadrados desenhados na página ímpar da direita também pouco ou nada podemos ler. Vemos que ele tem uma fita branca que faz as vezes de um marcador e que tem ainda mais um marcador em alguma página que ficou para trás. Ao lado deste caderno no canto inferior direito da mesa uma página de um impresso está parcialmente encoberto por um livro de capa branca com o retrato de *Proust* recortado num óculo. Deste podemos ler o nome do autor – *Georges Poulet* – é o título: *Études sur le temps humaine/l*.

A diversidade de objetos ou documentos que estão sobre a mesa é aparentemente enorme: livros, cadernos, manuscritos, fotografias, retratos, livros de cinema, fotografias de paisagens, partituras. Agrupando por áreas temos: literatura, pintura, cinema, fotografia, música, escrita. Mas uma análise cuidadosa dá a ver que eles são, na verdade, bem pouco variados. Em última instância resumem-se somente a imagens e textos.

Fazer comentários.

Esta é a minha mesa de trabalho. Deliberadamente me coloquei no ponto de vista de um espectador e, com a ajuda luminosa de Perec, descrevi os objetos sobre ela dispostos. Um exercício de retórica, uma *ekphrasis*, talvez. Na verdade esta imagem está no início do *Experimento Narrativo no. 1*, primeiro trabalho executado nesta pesquisa, que permitiu que meu olhar passeasse lentamente, ao longo de cinquenta imagens, sobre esta mesa. Esta natureza morta com papéis é um resumo de tudo o que se dirá e se verá daqui para adiante.

Haroldo de Campos escreveu, em “Sobre Finismundo: A Última Viagem” que “a estreiteza dos limites obriga ao máximo de flexibilidade do pensamento”¹. Repito esta frase por considerá-la de vital importância na constituição deste discurso. Ressalto aqui “a estreiteza dos limites”, ou seja, os poucos tipos de elementos que utilizo - textos e imagens prontas - a partir dos quais busquei exercitar o “máximo de flexibilidade do pensamento”. Não sei o quanto de acaso pode conter uma obra de arte. Dito de outro modo, não sei o quanto de intencional pode conter uma obra de arte. Há entretanto um momento no qual as coisas nos ultrapassam. São muitas as questões postas e propostas mas, sem me preocupar ainda com as respostas, gosto do título do livro de Georges Poulet, o último objeto descrito, “*Études sur le temps humaine*”. É um bom começo.

¹ SP: Sette Letras, 1996.

Sendo este texto dedicado a esclarecer como construo os meus comentários, mais que um relato dos caminhos e descaminhos percorridos, proponho um retomar o processo de execução dos trabalhos. Não de um ponto de vista de recuperar as suas histórias, o que seria excessivo e inútil numa tese, mas procurando entender (agora que provisoriamente interrompo o processo para pensar nele) como eles foram feitos. Mais compreensão dos princípios do que das razões. Para isso é necessário deitar o objeto sobre uma mesa e proceder a uma investigação quase dissecação. Digo quase pois temo que uma dissecação, com a necessária morte do objeto a ser dissecado, não esclareceria muito além de uma estrutura física e, numa hipótese otimista, mesmo uma estrutura conceitual. Assim a alma que os torna vivos estaria distante e eu ficaria como os estudiosos medievais que dissecavam corpos para procurar a exata localização das almas. Almas já ausentes dos corpos mortos.

As relações entre imagens lidas e textos vistos, relação que procurei entender ao repassar as relações entre textos e imagens desde o *ut pictura poesis* terão, neste segmento de texto, um desenvolvimento observado do ponto de vista específico deste produtor. Sendo a questão central desta relação se as imagens podem ser vistas/lidas como textos e estes, os textos, podem ser lidos/vistos como imagens, é necessário estabelecer uma seqüência de definições e esclarecimentos.

Delimitação do tema da pesquisa - Uma mirada retrospectiva

Antes de dar continuidade é necessário lançar uma mirada retrospectiva na minha produção, desde 1993 até a apresentada no Mestrado. Levando em conta a presença constante de imagens e textos assim como a recorrência das idéias de narrativa e de ficção, que isso sirva tanto de esclarecimento sobre a importância dos temas quanto de base para o lançamento deste discurso no espaço da tese, preparando uma investigação centrada nas relações entre textos e imagens.

Em 1993 realizei uma série de quatorze trabalhos que intitulei de *Situações*. Executadas sobre papel fotográfico velado, nestes trabalhos utilizei colagem de imagens apropriadas e tinta nanquim, procurando representar situações fictícias a partir de cenas de peças teatrais que não existiam. A construção do trabalho é feita na vertical e todas têm uma base definida, como se fosse a visão frontal de um palco. A área visível é dividida, através da presença de colunas, ora centrais, ora laterais e também de sugestão de tetos. O fundo é plano, chapado como se fosse um telão. As figuras, ou personagens, estão quase todas em movimento, tanto os protagonistas quanto os coadjuvantes. Estes últimos introduzem a inquietação e, regra geral, eles são animais ou aparições que se ocultam no cenário. O ponto de vista é como se tivesse sido tomado por uma câmera fixa ou como a de um espectador em uma platéia. A ênfase dada foi deliberadamente a de uma cena teatral, uma possibilidade de narrativa de ficção.

A série seguinte partia do mesmo princípio. Papéis de formato definido e os mesmos procedimentos, ou seja, a apropriação e a colagem. A série, intitulada *A Fábula de Orfeu*, foi executada ao longo dos anos de 1993 e 1994, perfazendo mais de 60 trabalhos. Meu desejo, na época, era de criar um correspondente visual para as impressões recebidas da audição, acompanhada da leitura dos libretos, das óperas *La Favola d'Orfeo* e *Orfeo ed Euridice* (respectivamente de Claudio Monteverdi e Christoph Willibald Gluck). Trabalhando com cenas de obras que existiam, ao contrário da série anterior, utilizei os papéis na horizontal como um espaço de imaginação não determinado, um palco ou a tela de um cinema, mas sem limites rígidos. Assim as cenas, na sua maioria, se configuram no centro do papel, com largas margens para todos os lados, mas com diferentes graus de aproximação, como se fossem tomadas de um filme com seus planos variados. Nestes trabalhos as colagens são mais ricas do que na série anterior, não me restringindo somente a imagens, mas agregando também papéis diversos e mesmo folhas e flores secas. Importante destacar que esta série, mesmo partindo do desejo de criar correspondentes visuais para um referência auditiva, teve como motor principal de cada uma das imagens os textos, tirados dos libretos das óperas e de outras fontes (quase sempre poéticas) que eram inscritas no trabalho (como legendas ou como informações grafadas no corpo do trabalho) estabelecendo já aqui uma relação de complementaridade ou de indicação. Como estava trabalhando com situações existentes, sugeridas pelos versos dos libretos e pela própria música, as personagens estão diluídas nos desenhos e indicadas pelas

legendas. A ênfase dada é a de uma narrativa fílmica de ficção, como se fossem diversos fotogramas deste possível filme que não dispomos na íntegra, mas que podemos ver por partes, como as versões decupadas em livro de *Limite*² (que eu tinha acesso na época da execução da série) e, posteriormente, de *Terra Estrangeira*³.

Preparando o projeto de graduação, em 1995, preocupei-me em promover uma revisão geral de tudo feito até então, buscando nos trabalhos a serem executados uma síntese que possibilitasse a abertura para uma nova etapa. Foi assim que executei os três trabalhos do projeto. Em *O Túmulo de Eurídice ou Livro das Pedras* eu zerava o passado, através da colagem e do desenho em pedras de imagens utilizadas até então; no *Romance de Gaveta ou Livro das Folhas Soltas* fui registrando em desenhos o correr dos dias em atividade, uma média de um desenho a cada dois dias e no *Livro Branco* encontrei o modo de abrir para o futuro, através da execução de um livro de artista no qual eu depositava imagens do passado (desenhos e xerox de imagens antigas) que eram recobertas de tinta branca (na época utilizei o termo em francês *rature*, utilizado em tipografia, que me pareceu adequado). Estas imagens eram então recuperadas em desenhos executados sobre folhas de papéis com graus diferentes de transparência, uma espécie de arqueologia às avessas.

Foram importantes neste projeto alguns fatos: primeiro o de que eu, pela primeira vez, me colocava conscientemente como construtor refletindo sobre o

² “Limite, filme de Mário Peixoto”. Texto de Saulo Pereira de Melo. RJ: Funarte, 1978.

criar; segundo, porque utilizava dois suportes que seriam importantes para meu trabalho posterior, o livro de artista e a caixa; terceiro utilizava a memória e da literatura como temas e, finalmente, o investimento maior nas possibilidades das relações entre textos e imagens.

No biênio 1996-1998, durante o mestrado em Poéticas Visuais, intitulado *Meias Verdades e Mentiras Inteiras*, executei trabalhos nos quais os livros e as caixas foram os suportes ideais para a organização dos fragmentos biográficos, memorialísticos e identitários, dispersos nos desenhos, nas fotografias e nos textos. Os dois grupos de trabalhos articulados investiam com bastante força na questão da memória, na questão das narrativas ficcionais e, pela primeira vez, os textos assumiam um papel com uma força até então ausente.

Neste período fiz minha primeira mostra individual, intitulada *Lugares de Memória*⁴ (2) (série de treze frotagens das placas comemorativas do Instituto de Artes). Esta série constituiu-se na primeira narrativa cronológica executada por mim. Elaborando um jogo entre história e memória (a palavra feita imagem) observei as dualidades estabelecidas entre o frágil (o papel) e o durável (o bronze) e pude descobrir a força da palavra enquanto imagem.

Uma mirada geral deste conjunto de obras permite chegar a algumas conclusões: - foram construídos alguns híbridos, isto é, os trabalhos, na sua maioria promovem intersecções de técnicas, de temas assim como de estilos, rompendo com os limites entre ficção e documento e entre os gêneros - literatura, música e cinema - mas mantendo-se nos limites das artes visuais;

³ Filme de Walter Salles e Daniela Thomas, editado por Walter Carvalho, Relume/Dumará, 1997.

(2) “Lugares de Memória”, 1998. Frotagem sobre papel manteiga (série de 13),
100 x 70 cm., cada.

⁴ Centro Municipal de Cultura, maio 1998.

decorrência direta desta hibridação é atuar na confecção de objetos limítrofes como o livro de artista e as caixas; - estes trabalhos são registros de memórias, na sua maior parte, mas também de memórias ficcionais, ou seja minhas memórias inventadas e a dos outros, memórias recuperadas a partir de vestígios, no mais das vezes bastante tênues; - ocorre uma atuação assemelhada a de um diretor de arte, isto é, um fabricante de realidades, recuperando vestígios e mesmo fabricando-os; - sempre busquei um trabalho quente, isto é, pleno de sugestões emocionais, mas buscando evitar uma superexposição de sentimentos; - isso leva a uma questão fundamental na constituição de meus trabalhos: querer emocionar, deixar o manipulador vir à tona, lançando mão de recursos de campos distintos da criação artística plástica; - ocorre também a ambição (não sei até que ponto satisfeita) de constituir trabalhos que tenham a riqueza dos discursos narrativos, como o romance ou próximo do ensaio, lançando mão de recursos textuais. O que vem ao encontro da minha preocupação (enquanto agente cultural atuando como artista mas também como administrador e teórico) em tirar a moldura, processo no qual a idéia de comentário satisfaz e atende.

(3) "Narrativa: em processo", 1999. Livro de artista com diversas folhas soltas medindo 25 x 25 cada (aprox.) acondicionadas em estojo atado com fita de seda.

O começo

Durante o primeiro seminário do doutorado⁵ nos foi indicado que fizéssemos um trabalho (3) que, ancorado nas nossas pesquisas – a minha sendo a possibilidade de uma construção plástica que se caracterizasse como uma narrativa de caráter ficcional – abrisse o máximo de possibilidades/finalidades. Que fosse um “experimento útil”⁶.

Alguns limites foram impostos: propunha a *desaparição* da produção anterior num experimento em fragmentos esparsos, em restos, como que apagados. Ao mesmo tempo propunha a *aparicação* da produção, ou seja, o florescimento da produção em formas plásticas, em experimentos que forjariam o caminho da aparição do trabalho, com soltura, abrindo espaço para que o desejo se configurasse em possibilidades de obras.

Também foi estabelecido um modo de atuação, ou seja, que recorrêssemos a uma figura de linguagem para constituir uma base para o trabalho. O modo escolhido foi a hipérbole, uma figura que engrandece ou diminui exageradamente a verdade. O padre Antônio Vieira escreveu que, “o fim por que a hipérbole se estende tanto fora dos mesmos limites do que pretende persuadir, é porque quer chegar à verdade por meio da mentira: mente e diz mais do que a coisa é, para que se lhe venha a crer que é.”⁷

⁵ Tópico Especial 3: Metodologia da Pesquisa em Artes, ministrado por Jean Lancri e Sandra Rey, primeiro semestre de 1999.

⁶ Conforme instrução do professor Jean Lancri.

⁷ Apud Tavares: 1974, p. 356.

Acatei a proposta buscando meu retrato de perfil. Isto seria impossível de executar sem recorrer a uma estratégia: desenhei-me no espelho do banheiro com um pincel atômico. O ato não trazia em si nenhuma novidade, pois era algo recorrente. Mas havia uma novidade na abordagem do ato. A operação de buscar o meu perfil: me desenhar de frente no espelho do banheiro. Desenharse de perfil requer uma estratégia com os espelhos. Ao me desenhar me vi três vezes: o primeiro era eu mesmo - o corpo que me pertence (a minha parte da natureza?) - de frente a um espelho com um pincel atômico na mão desenhando o outro eu que estava refletido no espelho - o corpo de narciso, a imagem do corpo (a parte de Eros?) - e o terceiro era o meu retrato de perfil - o corpo que existe no meu espírito, pois não posso me ver, vejo algo entre o reflexo da realidade e uma simulação deste reflexo (o corpo do *fabro*?). Cheguei a constituir um *corpus*? O dispositivo da gravura de Dürer veio-me à mente. A gravura de Dürer na qual um homem sentado em uma mesa tem à sua frente um dispositivo em forma de quadro que lhe permite captar a figura de uma mulher seminua que se mostra para ele atrás deste dispositivo. Um trabalho que comenta e conta como se faz um trabalho.

Com três espelhos me vejo de perfil. Para captar o perfil devo desenhar a imagem que está refletida, ou seja, vejo o meu perfil direito refletido no espelho esquerdo numa folha de espelho que está à minha direita e devo fazê-lo com a mão direita na folha da esquerda, com o braço passando sobre a minha

imagem refletida frontalmente. Bustrófedon?⁸. É complicado trabalhar deste modo, uma espécie de ação palindrômica (na falta do termo preciso), pois a mão não consegue acompanhar as linhas a serem reproduzidas por que vejo a minha mão desenhando e não separo muito bem o ato do pensamento e cria-se uma enorme confusão.

Do pincel atômico sobre o espelho para o papel consegui passagens boas com o espelho úmido dos vapores do banho. Pressionei folhas de papel toalha e conseguir capturar as imagens, algumas verônicas (devia estar influenciado pela magnífica imagem da verônica⁹ vista no filme *Entre Tinieblas* de Pedro Almodóvar). Depois tentei conseguir novamente o mesmo grau de umidade sem o mesmo resultado. Molhei então o espelho com um vaporizador mas acabei por desmanchar a imagem conseguida. Umedeci então o papel e consegui alguma coisa razoável. Mudei o material de desenhar: tentei ecoline com resultado nulo, tentei lápis *stábilo* e consegui uma imagem usando papel *vergé* umedecido. Outras possibilidades foram tentadas mas o resultado ficou aquém do esperado.

As dificuldades se multiplicaram: como conseguir um desenho razoável com o braço direito sendo visto pelo lado esquerdo, ou seja, me vejo me desenhando; qual material para desenhar, que conservasse um nível

⁸ “*Bustrófedon* (Do grego: *boi* e *voltar*.) Em castelhano: adv. masc. Modo de escrever que consiste em traçar uma linha da esquerda para a direita e a seguinte da direita para a esquerda. Usou-se na antiga Grécia e tomou esse nome por sua semelhança com os sulcos abertos pelos bois arando.” Apud “Três Tristes Tigres”, de G. Cabrera Infante, tradução de Stella Leonardos, SP: Global Editora, 1980, p. 199. Este procedimento é bastante utilizado pelo artista gaúcho Paulo Peres (1935) nos escritos que aparecem nos seus desenhos

⁹ Relíquia, pano em que, segundo a tradição, uma mulher de Jerusalém, chamada Verônica, enxugou o rosto de Jesus, cuja fisionomia ficou ali estampada. Por extensão, rosto gravado por impressão direta.

satisfatório de umidade para que pudesse ser decalcado e, finalmente, qual papel deveria usar?

Construía-me enquanto me via desenhando, algo ocorrendo entre meu reflexo no espelho e eu que me sentia e me via de pincel na mão e algo surgindo entre nós dois, um desenho invertido - operações complexas para me desenhar de perfil com o auxílio de dois espelhos quase paralelos e um terceiro frontal para recuperar o equilíbrio do real. Quantas vezes? Inúmeras. Procedimentos com materiais diversos, experimentos com papéis diferentes, buscando gravar a imagem do espelho em um suporte duradouro, que permitisse o transporte para fora do real. A estes experimentos juntei os estímulos dados e fechei as imagens, organizadas e acondicionadas, numa espécie de álbum-pasta, híbrido de livro de artista.

Parei o trabalho em processo para apresentá-lo: recorri ao palíndromo¹⁰ latino *SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS* como legenda e roteiro. A narrativa sem início e sem fim, girando em espiral, como no romance *Avalovara*¹¹ de Osman Lins, buscando possibilidades de contar histórias, encarando os limites do projeto acatando o acúmulo de informações e de estímulos e mantendo a preocupação em manter-se na rota, através do exagero das imagens repetidas ou, conforme ainda Vieira, “chegar a verdade

¹⁰ Palavras ou sentenças que, conforme Moisés (1978: 382), podem ser lidos indiferentemente da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda.

¹¹ Edições Melhoramentos, 1973. O palíndromo pode ser traduzido de dois modos: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos” ou “O Criador mantém cuidadosamente o mundo em sua órbita”, de acordo com o proposto por José Paulo Paes em “Avalovara, a Magia de Osman” folheto anexo a citada primeira edição do romance. Moisés (op. cit.) propõe outra tradução: “Arepo, o sementeiro, segura as rodas durante o trabalho”.

por meio da mentira”¹². Isto lembrou-me voltar a ser criança, a criança que me recorda os versos de Mário de Andrade: “E o vulto do curumim/ Sem piedade, me recorda/ A minha presença em mim”¹³.

A importância principal deste experimento está, além do fato de ser o primeiro, em ter sido ensaio para as possibilidades de construção consciente de uma narrativa que investia também na consolidação de um dispositivo ficcional através do uso de imagens e textos. Até então todos os meus trabalhos tinham sido meras tentativas, que mantinham uma certa inocência decorrentes, principalmente, da riqueza dos materiais apropriados. Não havia efetivamente um processo de constituição de narrativas, somente o aproveitamento das que já estavam nos materiais e esta constatação se mostraria importante na continuidade do processo. Foi, conforme a solicitação do proponente, um experimento útil.

¹² Tavares: 1974, p. 356.

O potencial narrativo

Ao investir na construção de um objeto plástico híbrido, foi natural atentar para o potencial da narração na produção plástica histórica e contemporânea, ou seja, um quadro de referências práticas e teóricas bastante amplo.¹⁴

Neste momento da pesquisa, as referências práticas que melhor esclareciam os caminhos foram as obras e as questões tratadas por alguns artistas como *Sophie Calle*, na qual me interessava a idéia de ficção que rege a constituição de seus relatos visuais, que se dá através da utilização de textos e imagens, tanto nos trabalhos executados para serem expostos em galerias quanto nas transposições para livros; de *Vera Chaves Barcellos*, cuja obra utiliza muitos textos, imagens e objetos apropriados. Destaco “*Les Revers du Rêveur*” e “*Visitando Genet*”, precisas na articulação entre narração, descrição e crítica. Outros, menos importantes enquanto artistas referenciais nesta pesquisa, são *Jean Le Gac*, que me interessava tanto o modo de usar as imagens - fotos, pinturas, desenhos - e os textos - memorialísticos e ficcionais - quanto as relações e articulações estabelecidas entre eles; de *Gasiorowski*, a idéia de ficção, desenvolvida principalmente em *Académie Worosis Kiga*¹⁵,

¹³ In “Reconhecimento de Nêmesis”, *Poesias Completas*, 1987, p. 302.

¹⁴ São referências obrigatórias diversos textos, da área da literatura, que tratam exaustivamente da questão da narrativa, como os de Gerard Genette, Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Massaud Moisés, entre outros. Também o cinema é um campo fértil de discussão, estabelecido e desenvolvido por autores como André Parente, David Bordwell, Jean-Luc Godard. No campo das artes plásticas foram fundamentais a leitura dos textos de *G.E. Lessing* (Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia), de *Mario Praz* (Literatura e Artes Visuais), de Svetlana Alpers (A Arte de Descrever) e, produzido no Brasil, o de *Aguinaldo José Gonçalves* (Laocoon Revisitado). Catherine Millet, em “L’Art Contemporain en France” (1994) estuda questões como as das narrativas plásticas e da ficcionalização na produção francesa.

¹⁵ In Gasiorowski, 1994.

conjunto de obras no qual o artista investe na questão de ficção e da verdade. A ficcionalização aqui entendida como um modo possível de atuação do artista oculto atrás de suas personagens e ainda a investigação sobre o senso unívoco de verdade¹⁶ e, finalmente de *Christian Boltanski*, artista que retêm a possibilidade de constituir narrativas e comentários a partir da apropriação de documentos, de fotos e de objetos. Considero, entretanto, as diferenças, já que seu discurso atual detêm-se na reconstituição de narrativas de fundo histórico, como o Holocausto, questão que não é pertinente para minha pesquisa¹⁷. Conhecimento tardio, mas não menos esclarecedor e importante, foi o da obra de Alain Bublex, artista que manipula admiravelmente os elementos da ficção plástica.

Do universo da literatura de ficção veio o outro artista que é referência importante na pesquisa. Trata-se de *Valêncio Xavier*, que em seus livros *O Mez da Gripe* (1998) e *Minha Mãe Morrendo e o Menino Mentido* (2001), apresenta narrativas literárias nas quais o uso de imagens apropriadas contribuem para a constituição de textos que estabelecem um discurso diferente e inovador na literatura brasileira contemporânea.

Estes artistas, com pontos de partida e procedimentos diferentes, recolocam em evidência tanto o potencial da narração quanto a questão da ficcionalização nas artes visuais, trabalhando com imagens e textos e produzindo obras que, em maior ou menor grau, se voltam sobre si mesmas,

¹⁶ Conforme texto introdutório de Éric Suchère, no citado volume.

¹⁷ Não tive oportunidade de ver “ao vivo” obras de Jean Le Gac e de Gasiorowski. O conhecimento por reproduções, além de dificultar a compreensão, não dá a relação física necessária ao conhecimento real

num processo ensaístico e crítico. Principalmente no caso de *Sophie Calle*, a idéia de narração é objeto de um grande investimento. Na recepção de seus trabalhos, seja na exposição propriamente dita ou nos livros-obras que são publicados, sempre fica pairando no ar a questão da veracidade de seus *récits*. Nós, seu público, questionamos a veracidade do ponto de partida e de seu propósito, mas nunca da narrativa em si, que sustenta sua realidade como um romance ou um filme, ou seja, estabelecemos um contato direto e nos constituímos como autênticos cúmplices e comentaristas de seus trabalhos, que alcançam um estatuto de verdade que poucas vezes percebemos na arte contemporânea.

O local da narração

Neste momento várias perguntas se instalaram: qual o território onde se situa a obra? O da experiência pessoal e dos outros, da vida real e da fictícia, da passada e da presente, da esperada e da sonhada, da desejada? No mundo real ou no fictício e ainda no mundo das memórias registradas? que aparência material tem as obras? Quais os materiais utilizados? Texto, fotografia, pintura, gravura. qual a situação da obra? “O que está entre a verdade e a ficção é a atividade”¹⁸

Analisando do ponto de vista do ponto de partida (do campo estabelecido onde se atua) podemos constatar todos constroem narrativas, mas com pontos de partida diferentes: Calle parte da rua, da atuação *in situ*; Chaves parte de uma sugestão poética; Boltanski parte da memória, da história; a pintura, ou melhor, o pintor - eu artista - é o ponto de partida de Le Gac; o artista - eu fictício - é o de Gasiorowski, Bublex parte de um discurso que se faz imagem e Xavier é primordialmente literatura.

Neste momento algumas respostas já se juntavam às dúvidas e, mais importante, delineava-se um universo mais definido. Estas definições vieram, principalmente, através da execução de novos trabalhos, que enriqueciam a questão ao mesmo tempo que a delimitavam. Assim a construção ou produção de sentido especificava-se através da estratégia (apropriação) escolhida e também de alguns princípios utilizados (narração e ficcionalização) e do

conceito operatório que se impunha (comentário). A ocorrência dos novos trabalhos alterou esta pesquisa, não mudando seu alvo, mas ajustando o seu foco.

¹⁸ Salles: 1992, p. 24.

A APROPRIAÇÃO

No processo de construção do meu trabalho a apropriação permanece como o modo privilegiado de constituição de obras. Nunca me debrucei com vagar sobre a este procedimento pois, devido a sua recorrência, a evidência da ação por si só me bastava. Mas sempre busquei nos artistas que admiro e que me alimentam as suas razões de apropriarem-se e procurei analisar e entender seus processos e, principalmente, suas intenções. Neste percurso a apropriação tem um lugar privilegiado. Cheguei a pensar no procedimento como conceito operacional, me apercebendo depois que este era na verdade de outra esfera. Assim é que ao analisar meus trabalhos e de outros artistas me apercebi que a apropriação interessava mais enquanto ponto de partida do olhar do que como um procedimento em si mesmo.

Foi necessário um longo caminho de observação, análises e de leituras dos textos sobre artes plásticas e sobre literatura para estabelecer os esclarecimentos sobre este modo de atuação. Neste caminho foram fundamentais as leituras de obras de Affonso Romano de Sant'Anna, dos textos de Marcel Duchamp, dos ensaios do catálogo da mostra de "Imagens de Segunda Geração" além de outros.

Importante foi compreender que nomear este procedimento de *ready-made* ou *objet-trouvé* não era fundamental, pois não era o procedimento em si que me interessava mas para o que ele existia e se destinava. Ler estes textos e, principalmente, analisar as obras dos artistas referenciais me deu a

possibilidade de constituir uma classificação estabelecida na medida do meu interesse e das minhas necessidades, ou seja, valer-se da apropriação de objetos como plataforma para constituir discursos que vão além do mero processo de tomar para si (não importando se este tomar para si possa ser nomeado de paródia, paráfrase, estilização, citação, reelaboração etc.). Assim sendo, a classificação estabelecida neste texto foi constituída a partir de alguns pontos precisos: da relação temporal estabelecida a partir do objeto apropriado (olhar retrospectivo ou prospectivo); do modo de articular discursos do ponto de vista dos gêneros literários (crítica ou ensaio); e, finalmente, do ponto de vista do tipo de discurso estabelecido (narrativa ou comentário).

Refazendo o caminho

Como podemos facilmente observar, a apropriação tornou-se, de maneira incisiva, um dos procedimentos constitutivos de obras mais freqüentes e presentes na produção plástica contemporânea brasileira. Antes de seguirmos é importante definir procedimento como um ato constituído de ações manuais e mentais que possibilitam ao artista construir sua obra. Exemplo claro desta forte presença é a exposição intitulada “Apropriações|Coleções”, em nossa cidade.¹⁹ Mais do que estabelecer uma discussão teórica sobre a questão, o curador da mostra, Tadeu Chiarelli, se propõe a “traçar um primeiro mapa dessas práticas (apropriacionismo e colecionismo) no âmbito do circuito artístico brasileiro.”²⁰ A presença desta curadoria e a sua colocação no sistema oficial de artes é mais um indicativo da importância que o assunto tomou nos últimos tempos e, muito provavelmente, desencadeará uma série de estudos teóricos e críticos sobre o tema. Não é, entretanto, este o objetivo deste texto. A posição assumida pelo autor é o de produtor artístico. É importante ressaltar esta especificidade que dará o tom do discurso, tanto na sua abrangência teórica quanto na sua pertinência crítica.

¹⁹ Santander Cultural, 30 de Junho a 29 de Setembro de 2002, com curadoria de Tadeu Chiarelli.

Situação atual dos meus trabalhos – como ocorre a apropriação e a partir de que elementos os trabalhos se constituem?

Uma análise dos meus trabalhos atuais dá a ver, de maneira inquestionável, uma presença majoritária de imagens e textos apropriados de fontes as mais diversas. Assim é que podemos listar fotografias antigas, pinturas, manuscritos, fotografias de bibelôs, textos copiados (frotados), textos impressos, estampas, livros etc. A apropriação se dá no meu trabalho como ponto de partida para sua constituição. Antes de decidir estabelecer este ou aquele discurso plástico a ação primeira é sempre o ato de escolher e guardar os objetos (uso esta palavra para abarcar a totalidade dos elementos que constituem meu universo iconográfico). Posso mesmo dizer que meus trabalhos surgem de uma relação longamente estabelecida com estes objetos, que me freqüentam e participam ativamente do meu universo antes de se constituírem obras.

O processo de escolha dos objetos é inicialmente fortuito. Assim é que o ato de colecionar assistematicamente (o que pode estabelecer um paradoxo semântico) se configura com um primeiro passo na constituição de uma poética. Um determinado objeto me atrai a atenção. A este primeiro contato, sem qualquer intenção construtora, segue-se a ação de adquirir o objeto. Adquirido ele passa a fazer parte do meu universo de estímulos. Assim ele pode permanecer durante um período indeterminado, mais ou menos longo, até que

²⁰ In “Apropriação|Coleção|Justaposição”, Santander Cultural, 2002, p. 21.

algo ocorra. Este algo, absolutamente inesperado, leva-me estabelecer uma série de operações com este objeto, ou seja, fotocopiá-lo, fotografá-lo, escaneá-lo. A esta operação mecânica segue-se a ação de associá-lo a um outro objeto ou texto, ou ainda a trabalhá-lo de outro modo, estabelecendo assim o que intitulo de comentários.

A apropriação: *ready made* ou *objet trouvé*? Necessidade de definição de um termo mais próximo da atividade atual.

Os conceitos de *ready made* e de *objet trouvé* poderão ser utilizados, com maior ou menor pertinência, para nomear a ação ou conceito operacional. Este último termo tem uma precisão que não se aplica no meu caso, pois que utilizo outro conceito operacional – comentário visual – ficando a apropriação como nome de uma ação construtora. Mas mesmo enquanto ação manual pura e simples permanece o problema de uma definição.

Antes de entrar numa análise, mesmo que breve, destes dois termos, é importante salientar que a necessidade de estabelecer o início deste discurso a partir destes dois termos é determinada pela sua presença oficial na história da arte como nomes de dois processos avizinados que nortearam todas as atitudes posteriores. Sendo impossível escapar ao determinismo da história e de sua nomenclatura, ensaiemos uma saída honrosa para o problema.

Ready made e *objet trouvé* são dois termos estabelecidos em dois momentos cruciais da história da arte no século XX. O primeiro, criado por Marcel Duchamp, no início do século XX, serviu-lhe para reestabelecer o primado da ação do artista numa arte aferrada a suportes, técnicas e estilos. Seu porta garrafas, desterritorializando o objeto e introduzindo-o no contexto artístico tal como ele se encontrava no seu contexto original – algo que está pronto e feito – mudou profundamente os conceitos artísticos sem precisar

introduzir qualquer alteração na estrutura física dos objetos. Ou, melhor dito por Benjamin Buchloh,

Quando Duchamp se apropria de um produto industrial, um objeto do cotidiano, ele define o novo modo cognitivo e o novo status epistemológico deste objeto, agora objeto estético. Foi talvez esta a razão de Guillaume Apollinaire ter dito que talvez fosse Duchamp o artista que reconciliaria a arte e o povo no século XX.²¹

Objet trouvé, ou objeto achado, conforme Frederico Morais, “diferentemente do que ocorre com o *ready-made* (que é objeto escolhido), indica uma postura mais surrealizante ou mágica”²² Importante é que a noção de *objet trouvé* estabelece a ação do acaso na constituição da obra. O objeto encontrado torna-se obra com um mínimo de operações, ao contrário do *ready made*, que não sofre qualquer alteração no seu processo, no máximo uma “ajuda” (*ready made aidé*). A poética do acaso não é pertinente neste discurso. O fato de buscar objetos desestabiliza a idéia de encontrá-los, pois existe um parâmetro anterior à busca. Assim, quando procuro fotografias, ou bibelôs, ou textos, sei de antemão o que busco. O fato de encontrá-los é consequência de uma ação pré-determinada que não permite a inclusão de objetos estranhos ao discurso. No caso de uma opção por um dos termos, escolher *ready made* é, apesar de impreciso, mais pertinente, pois a fidelidade a um princípio é mais claro neste caso.

²¹ In Parody and Appropriation in Francis Picabia and Sigmar Polke. Artforum, march 1982.

²² Panorama das Artes Plásticas, São Paulo, 1991.

A noção de *ready made* - a apropriação de um objeto da sociedade de consumo, de um objeto estandarizado elevado à dignidade de obra de arte pela simples escolha do artista - mais do que um gesto histórico indicando o desejo de quebrar com o mito do criador, do artista demiurgo, caracteriza-se por uma escolha que, conforme o artista, “não me foi jamais ditada por qualquer deleitação estética. A escolha era fundada sobre uma reação de indiferença visual, associada ao mesmo tempo a uma ausência total de bom ou mau gosto... na realidade uma anestesia completa.”²³

É de extrema importância neste discurso esclarecer este ponto e as diferenças que se estabelecem, pois as minhas escolhas, baseadas em um interesse em tudo contrário à “indiferença visual” de Duchamp, caracterizam-se por um acentuado gosto estético (não importa qual seja: bom, mal ou *kitsch*) e por um também acentuado interesse emocional, reflexo ou efeito de uma afetividade pouco precisa mas bem presente.

Marcel Duchamp, no mesmo texto acima citado, acrescenta uma breve informação que reputo bastante importante para iluminar a minha prática. Escreve o artista, a propósito das pequenas frases que ele acrescenta aos seus *ready-made*, que elas “no lugar de descrever o objeto como teria feito um título eram destinadas a levar o espírito do espectador para outras regiões mais verbais.”²⁴ Completa o artista sua reflexão nomeando estes objetos

²³ In A propos des “Ready-mades”. Duchamp du Signe, 1994/2000, p. 191. “ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d’indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète.”

²⁴ Duchamp, 1992/2000, p. 191. “au lieu de décrire l’objet comme l’aurait fait un titre était destinée à emporter l’esprit du spectateur vers d’autres régions plus verbales.”

encontrados, acrescidos de frases, de “ready-made ajudado” (*ready-made aidé*).

É importante notar que o verbo utilizado por Duchamp, para nomear sua ação, é o verbo “emporter” que em português poderia ser traduzido com transportar, levar ou ainda arrebatado. Transportar o espírito do espectador para outras regiões mais verbais é mais uma ação lingüística que material ou, com um pouco de liberdade, poderíamos mesmo dizer que além de uma ação sensorial (de mudança de sentido) é ainda uma ação espiritual. Este transporte, este arrebatamento, de uma região à outra, objetivada pela simples agregação de uma frase ou palavra, caracteriza, de um modo bastante aproximado, a minha ação de agregar à uma imagem um texto.

As definições objetivas dos dicionários e sua incapacidade de dar uma definição precisa.

Mesmo estabelecendo a inadequação do instrumento, é necessário tomar o caminho inicial, ou seja, o dicionário.²⁵ Ao caráter genérico e aberto desta definição junto esta outra, do “Novo Diccionario de Synonymos”, de J.-I. Roquette que a expande ao mesmo tempo que alarga sua abrangência semântica.

Escreve Roquette: “apropriar-se, arrogar-se, atribuir-se. Apropriar-se indica fazer próprio, converter em propriedade nossa, tomar como tal o que não nos pertence.” E, numa última definição, fato surpreendente para um dicionário de mais de 150 anos, aproxima-se da realidade da ação de apropriar-se pelos artistas contemporâneos: “Particularmente nos apropriamos o que nos serve ou pode servir, e de conseguinte todo objeto de utilidade.”²⁶

Fiquemos com esta idéia de apropriação já que uma definição de apropriação, em artes plásticas, incorre num terreno de difícil demarcação. Muitos autores, conforme veremos daqui para frente, se dedicaram ao tema mas, curiosamente, nenhum deles arrisca uma definição precisa. Na maioria das vezes eles aproximam-se, cercam, delimitam mas na verdade não definem o que é apropriação em artes plásticas.

²⁵ Segundo o Aurélio apropriar é “dar de propriedade; tornar próprio ou adequado; adaptar, acomodar, proporcionar; tornar próprio (um substantivo comum); tomar para si, apossar-se.” Pequeno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. RJ: Gamma, 11ª edição.

²⁶ Roquette, J.-I., Novo Diccionario de Synonymos. Paris: 1848.

O Dadaísmo e o *ready-made* duchampiano iniciarão um outro tempo para as artes plásticas. Duchamp e o *ready-made*, devido a sua enorme importância, assim como o *objet trouvé*, já foram tratados neste discurso. O passo seguinte é o Neo-dadaísmo ou Pop Art. Neste momento as técnicas de apropriação de imagens multiplicam-se em diversos modelos de utilização, desde a simples colagem de fotografias pelos ingleses, o uso de objetos banais e de uso cotidiano pelos norte-americanos até a transposição das imagens da imprensa e da publicidade através de processos serigráficos por Andy Warhol, as *Assemblages* de Daniel Spoerri, os empacotamentos de Christo etc. O processo de apropriação tem continuidade com a Arte Conceitual, através da apresentação de documentos, filmes, fotografias, etc.

Evidentemente esta passagem não dá conta, e nem se propõe a isso, de uma história da apropriação. Mas é o bastante para o que nos interessa e passemos a etapa seguinte, ou seja, uma tentativa de encontrar uma razão para o uso freqüente e recorrente deste procedimento.

Razões da apropriação: representar e rerepresentar

A longa enumeração dos momentos nos quais a arte, e os artistas, apropriaram-se, não explica as razões deste ato. Muitas são as respostas possíveis para tantas ações assemelhadas. Na impossibilidade de propor uma resposta única, optamos por reter o momento que consideramos de principal interesse para este discurso, ou seja, o momento no qual minha produção se relaciona com este processo, que é a razão de ser deste discurso, finca suas raízes. Tentarei, com a ajuda de alguns autores, buscar uma resposta a esta questão e apresentá-la aqui numa seqüência coerente.

A priori os artistas colecionam, catam símbolos do cotidiano e agrupam isso sobre um suporte. Por que fazem isso? Uma resposta direta seria dizer que é um ato de crítica da ideologia, um retrato industrial do tempo. Isto nos coloca frente a arte conceitual. Um considerando filosófico, a partir da história, extensivamente tratado no livro *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*²⁷ (no verbete *Appropriation, simulation, critique de la représentation*) explica que o fracasso da arte conceitual, que não escapando ao destino de tornar-se mercadoria, promoveu o aparecimento de uma relação nova do discurso artístico com a contemporaneidade, sob a forma de uma chamada *crítica da representação*. Esta se caracteriza, essencialmente, por uma fuga da realidade através da eliminação desta mesma realidade enquanto forma tangível, isto é, substitui-se esta realidade pelo seu simulacro. Neste

universo de simulacros não é possível mais copiar, pois não há mais originais, *“l’art disparaisse en tant que pratique, pourvu qu’il réapparaisse en tant que signe!”*²⁸

O exemplo fundador desta atitude, conforme ainda a mesma fonte, é a obra de Sherrie Levine, pois esta empreende uma crítica desconstrutiva da representação ao refotografar as reproduções de algumas obras primas da fotografia. De acordo ainda com a mesma obra, o trabalho de Levine sugere alguns níveis de leitura, a saber: negação reiterada da aura, atração pelo que se chamará depois de simulacionismo (no sentido que estas fotografias são cópias de cópias) e, finalmente, uma crítica da representação no sentido de que estas obras, inscritas numa ordem e estrutura patriarcal, são citações de obras feitas por homens por uma mulher.²⁹

Também são citados na mesma fonte os artistas norte-americanos Richard Prince, Allan McCollum, como simulacionistas e apropriadores, pois assumem uma atitude mais irônica que crítica face ao triunfo universal da mercadoria³⁰. Os simulacionistas reciclam estilos artísticos conhecidos, introduzem no circuito artístico logos de empresas, reciclam formas modernistas

²⁷ Obra elaborada por diversos autores, sob a direção de Mathilde Ferrer, Paris: École nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, pgs. 23 e segs.

²⁸ Ferrer et alii: 2001, p. 23.

²⁹ Conforme Catherine Milliet (Arte Contemporânea, Lisboa: Instituto Piaget, s/d, p. 135) simulacionismo é o nome dado a uma geração de artistas, surgidos no final dos anos 70, para quem, baseados na obra de Jean Baudrillard, a apreensão do mundo se faz antes através de imagens e de obras mais antigas, isto é, um mundo já mediatizado.

³⁰ Op. cit. p. 25. Neste sentido, com relação a ironia, um texto importante é “The art of cynical reason”, em “The Return of the Real”, de Hal Foster (Massachusetts Institute of Technology, 1999).

e reciclam ainda, de preferência, artigos das grandes lojas de departamentos operando uma “espécie de síntese fácil entre as estéticas pop e minimalista”³¹.

Outro exemplo marcante é a obra do artista canadense Jeff Wall, que se caracteriza por estratégias de apropriação ao tratar um assunto “explicitamente social com meios fotográficos que evocam as construções do plano cinematográfico e com as técnicas de apresentação (caixões luminosos) emprestados da publicidade, tudo fazendo expressamente referência às obras primas da pintura ocidental”.³²

Benjamin Buchloh, em “Parody and Appropriation in Francis Picabia and Sigmar Polke” escreveu que

As motivações e critérios da seleção para apropriação estão intrinsecamente conectadas com o direção essencial da dinâmica de força de cada cultura. E elas podem variar desde os motivos mais cruéis da apropriação de valores culturais estrangeiros às práticas de apropriação de pesquisas da história e da pesquisa científica.

A prática estética da apropriação pode resultar em um autêntico desejo de questionar a validade histórica local, de um código contemporâneo de referência até um diferente conjunto de códigos assim como estilos prévios, fontes icônicas heterogêneas ou diferentes modos de produção e recepção. A apropriação de modelos históricos pode ser motivada por um desejo de estabelecer a continuidade da tradição e a ficção da identidade, assim como pode originar um desejo de ater-se a universal dominação de todos os sistemas codificados.³³

³¹ Op. cit. p. 25.

³² Op. cit. p. 26.

³³ Arteforum, march 1982 (tradução minha).

Sintetizando algumas razões para a recorrência e permanência da apropriação enquanto procedimento podemos dizer que a especialização da arte levou os artistas a dialogarem não somente com a realidade aparente, mas com a linguagem mesma e que o surgimento da fotografia e sua capacidade de documentar com precisão, tornou as artes visuais mais voltada para a linguagem, conforme a conclusão de Walter Benjamin em seu texto célebre.³⁴ Mas uma questão ainda é pertinente neste momento, ou seja, qual o efeito que a apropriação causa no espectador? Não promovendo aqui um estudo sobre a estética da recepção mas, principalmente tentando avançar ainda um pouco mais na questão da apropriação, podemos dizer que estas provocam no espectador um efeito de deslocamento, que está muito próximo daquele do estranhamento e do desvio, ao conviverem com um objeto tirado de sua normalidade e colocado em situação diferente, fora de seu uso.

³⁴ Esta idéia está implícita em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In “Obras

Operando deslocamentos. O que é deslocamento?

Deslocar é mudar de um para outro lugar; transferir; afastar; desarticular ou desconjuntar. Ainda nos ensina o dicionário que deslocamento é o ato de deslocar e que na Física assim é chamada a mudança de posição em relação a um dado referencial³⁵. Precisa esta última definição, pois que é o que ocorre com relação a um objeto quando é apropriado por uma artista e incluído em sua obra. Entretanto o estranhamento que a apropriação causa através da idéia de deslocamento, mais do que a estranheza da ação ou do que da colocação inusitada de um dado objeto em outro contexto, deve ser considerada do ponto de vista da evolução do próprio pensamento plástico.

Assim é que, conforme Jaime Irregui³⁶, da arte tradicional até a arte moderna, a obra tinha limites claros e precisos: estilo, características e estrutura próprias e também fazia parte de uma corrente, de um conjunto de enunciados que, pensava-se, evoluíam linearmente. A arte contemporânea vai além destas lógicas mediante recursos diversos. A destituição do autor chega através da apropriação, da suplantação e do simulacro.

O deslocamento ocorre quando um objeto ou imagem passa de um contexto a outro e começa a atuar além do seu espaço original, gerando novos círculos e atuando em novos territórios. Mais do que um conceito é uma lógica que caracteriza muitos dos processos artísticos do nosso século, permitindo

escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política”, pg. 165-196. SP: Brasiliense, 1993.

³⁵ In Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 11ª edição, sd.

³⁶ In Répétition Générale – Ensayo General, Santiago do Chile, MAC, 1995.

efetuar todo tipo de desterritorialização e recontextualização, operações inerentes a nossa época e necessárias para entender e atuar no mundo.

Este processo de deslocamento, observável nos espectadores das obras, ocorre principalmente na obra ela mesma. Isto deve-se a multiplicação de sentidos ou, conforme escreveu Icléia Borsa Cattani,

as obras abdicam do sentido único e da centralidade, tornando-se polissêmicas. Os sentidos migram constantemente de uma imagem a outra, de um objeto a outro. O que parece como fio condutor num momento metamorfoseia-se em seguida em elemento periférico. Em constante tensão, a alteridade dos elementos justapostos evidencia o caráter mestiço destas obras.³⁷

Retornamos aqui a questão da evolução do pensamento plástico enunciado acima. Cattani conclui sua análise estabelecendo que a mestiçagem caracteriza-se como um deslocamento que gerará outros círculos de atuação e novos territórios:

É a coexistência tensa dos elementos, para sempre justapostos sem se fundirem. Essa é a riqueza, e também o drama, da mestiçagem. Riqueza porque ela abre para o mundo, para as diferenças e, portanto, para a criação; drama porque, numa sociedade que aspira ideologicamente à unidade e à resolução dos conflitos, ela evidencia a impossibilidade dessas, bem como das identidades inquestionáveis. Às certezas, ao conhecido, ela opõe as dúvidas e o abismo do ignoto. Na arte contemporânea, as mestiçagens técnicas, temáticas, formais opõem-se à ideologia da pureza moderna ao apresentarem

³⁷In “Alfredo Nicolaiewsky: Apropriações de Imagens, Migrações de Sentidos”. Apropriações|Coleções, Santander Cultural, 2001, p. 106.

as contaminações, o impuro, o pulsar das dúvidas e das alteridades coexistentes.³⁸

³⁸ Cattani: 2001, p. 106.

Uma definição através da literatura – a precisão pela via das ciências da linguagem.

A idéia de apropriação aproxima-se daquela de paródia, de paráfrase e mesmo de estilização. Estas operações lingüísticas são assunto da teoria da literatura e suas melhores definições encontram-se em estudos desta área. Mas isso não impediu uma infiltração dos termos nas artes visuais, mesmo que pouco trabalhadas enquanto modos de atuar. Recentemente, na mostra intitulada *Cher Peintre...*³⁹ o tema recebeu um tratamento extensivo ao fundar o projeto de curadoria na pintura de Francis Picabia, pintor polêmico por excelência, que tem sua poética fundada, conforme texto do catálogo, em três tempos: escolha-cópia-deformação⁴⁰. Neste processo caracteriza-se um procedimento paródico (e conseqüentemente irônico), marcado por um constante processo de crítica e auto-reflexão. Este processo crítico e auto-reflexivo dá a tônica da exposição através de processos constitutivos de obras nas quais a apropriação se faz presente através da paródia, da paráfrase e da estilização.

Muitos foram os autores que se debruçaram sobre o tema da paródia e seus desdobramentos ajudando a compreender estes processos fundamentais na constituição da cultura contemporânea. Dentre as diversas possibilidades trabalhei aqui, principalmente, com o pequeno ensaio de Affonso Romano de

³⁹ Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter... Paris, Centre Pompidou, 12 junho a 2 setembro 2002.

⁴⁰ Francis Picabia. Monstres délicieux. La peinture, la critique, l'histoire. Texto de Carole Boulbès in Cher Peintre...

Sant'Anna intitulado "Paródia, Paráfrase e Cia"⁴¹, principalmente porque este texto se expande até a noção de apropriação. Mesmo que prioritariamente trabalhe com o universo da literatura, Sant'Anna se referencia ao longo do seu ensaio no universo das artes plásticas, o que não ocorre com outros autores mais técnicos.

⁴¹ Paródia, Paráfrase e Cia. SP: Ática, 2000.

Apropriação como operação lingüística

Sant'Anna investe na análise dos termos paródia, paráfrase e estilização antes de chegar ao termo apropriação. Não refaremos todo seu profícuo caminho pois estamos interessados no conceito de apropriação como ponto de partida e não como fim em si.

Ao invés de representarem os objetos os artistas hoje re-apresentam os objetos, ainda conforme a mesma fonte, o que promoveria um efeito paródico, ou seja, uma tendência ao exercício de arte pela arte ou de arte que comenta a arte. Sant'Anna escreveu que “A paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja, a freqüência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”⁴².

Todos os caminhos apontados pelos estudos literários indicam, indiferente de suas especificidades, para uma recorrência comum a todos eles, ou seja, que a paródia é mais do que representação. Representação no sentido psicanalítico do termo, ou seja, o sentido de dramatizar algo.

O conceito psicanalítico de representação se define como uma re-apresentação. A re-apresentação psicanalítica seria a emergência de algo que ficou recalcado e que agora volta à tona. Não é simplesmente algo que se está apresentando, mas aquilo que veio ao cenário de nossa consciência nos

⁴² Paródia, Paráfrase e Cia. SP: Ática, 2000, p.???

trazendo informação que estavam ocultas. Isto é, uma re-apresentação daquilo que estava recalcado, um processo de liberação do discurso, uma tomada de consciência crítica.

Assim é que, conforme nossa fonte, pode-se comparar a paráfrase com o que chamamos o estágio do espelho, mas ao contrário. A paródia é um espelho, mas um espelho mas invertido. Conforme nosso autor, a paródia é como uma lente que exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, a parte pelo todo, como se faz na charge ou na caricatura.

Considerando que os jogos estabelecidos nas relações textuais são desvios maiores ou menores em relação a um original, temos que a paráfrase, a estilização e a paródia podem ser analisadas a partir do ponto de vista do desvio em relação ao original, ocorrendo, na ordem acima apresentada a um desvio mínimo, a um desvio tolerável e a um desvio total. Sant'Anna afirma que, de acordo com o grau de desvio vai ocorrer uma conformação (na paráfrase), uma reforma (na estilização) e uma deformação (na paródia), isto tudo em relação a um texto original dado.

Mais aproximações: apropriação, reelaboração e citação

Para nos aproximarmos mais do nosso objetivo, é necessário mudar agora de campo, saindo do da literatura e entrando no das artes visuais. A apropriação como ação artística plástica foi investigada na forma de um projeto curatorial com as contribuições de Ana Mae Barbosa e Tadeu Chiarelli. Esta mostra, intitulada “Imagens de Segunda Geração”⁴³ exibia e analisava a obra de alguns artistas que alimentavam seus trabalhos através de imagens já produzidas por outros artistas. Segundo os autores, a história da imagem sobre a imagem têm três fases, a saber:

Apropriação – quando o artista inclui imagens já produzidas por outros artistas em seus quadros;

Reelaboração – tráfico de imagens, trata-se (Pop Art) de uma reelaboração de significado pelo uso de uma retórica, diferente da retórica usada na primeira geração. Uso de uma representação da imagem e não da própria imagem;

Citação – uso de imagens da história da arte, da arte popular, da história ou ainda da baixa cultura. Intitula-se também imagens *ready-made* ou ainda imagens de segunda-geração.

No citado texto, entretanto, a idéia de apropriação fica restrita a uma análise rápida, sendo que o termo que vai merecer um detalhamento maior é o de Citação, tema que será tratado por Tadeu Chiarelli na análise das obras dos

⁴³ Catálogo, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em 1987, com textos dos dois autores citados.

artistas apresentados. Esta idéia, de citação, é pertinente e, mais do que isso, profundamente enriquecedora sobre o assunto apropriação. O Citacionismo⁴⁴, é a ação de citar, de fazer referência, de reutilizar os fragmentos da história com uma intenção didática ou estética. Este foi um procedimento muito utilizado e bastante específico dos anos 80, mas não significava, entretanto, uma submissão à história. Antes o citacionismo era a possibilidade nova de recorrer à história (pequena ou grande). Os anos 80 correspondem com efeito à uma gigantesca revisão internacional do conceito idealista das vanguardas e de sua história que era linear desde o século XIX, feito de rupturas sucessivas, concebidas como uma série de atos sem paternidade e radicalmente novos a cada instante. A citação é doravante abertamente reivindicada, plural e híbrida.⁴⁵

⁴⁴ In “Groupe, mouvements, tendances de l’art contemporain depuis 1945”, Mathilde Ferrer et alii. Paris: ENSBA, 2001, p. 309.

⁴⁵ Recentemente editado é a obra de Richard Wollheim, intitulado “A Pintura como Arte” (SP: Cosac Naify, 2002). O capítulo IV, intitulado *Pintura, textualidade e apropriações* o Autor trata da apropriação como um recurso que pode introduzir, fortalecer ou aumentar o conteúdo de uma pintura ou, conforme o autor, são “modalidades (a apropriação e a textualidade) de introduzir conteúdos em uma obra” (p. 189). Wollheim define apropriação do seguinte modo: “e por apropriação me refiro ao fato de que um determinado motivo ou imagem foi tomado emprestado de uma arte mais antiga”(p. 188) Wollheim trabalha exaustivamente o tema, apresentando exemplos e introduzindo diferenças entre os modos de aplicação. Reconheço aqui sua importante contribuição sem, entretanto, incorporá-la à minha discussão,

Apropriação propriamente dita

Retornemos agora a leitura de “Paródia, Paráfrase & Cia.”, para encaminharmos nosso texto para uma análise dos modos e funções da apropriação. Sant’Anna se pergunta se a paráfrase e paródia são modos de apropriação. Sua pergunta se prende ao fato de que ambas tomam para si um texto de outro. Sua análise prende-se a idéia de similaridade e de diferença. Define o autor que a paráfrase é um processo de estilização e que a paródia é um processo de apropriação. Na paráfrase a apropriação é fraca, é uma quase não autoria e na paródia, a apropriação tem força crítica, caracterizando-se por uma interferência no circuito, não pretendendo reproduzir o texto original mas produzir algo diferente.

As análises de Sant’Anna investigam mais profundamente a questão, estabelecendo modos de apropriação, quais sejam: apropriação parodística – quando há isenção do apropriador e produção inovadora e apropriação parafrásica quando há inserção do apropriador naquilo que é apropriado. A transposição que o autor faz ao exemplificar sua classificação é simples, mas dá uma visão correta do assunto. Assim é que, conforme o autor, a pintura de Louis David, trabalhando com paráfrases e estilizações, transferia a corte francesa para um cenário antigo. Escreve o autor que isto é uma paráfrase por excelência, pois há um paradigma a ser seguido (o clássico), daí ser

mesmo tendo consciência do quanto isto poderia enriquecer meu trabalho. Atualmente (junho de 2003) estando este texto em fase final de revisão, este acréscimo de conhecimento o alteraria consideravelmente.

neoclássica a pintura de David, pois não questiona o passado, apenas o prolonga, o reedita.

Apropriação como ponto de partida

Chegamos finalmente ao nosso objetivo, ou seja, analisar o ato da apropriação a partir de um ponto de vista específico em oposição a sua utilização como conceito operatório genérico. Trata-se de problematizar a apropriação como ponto de partida do olhar e não como um fim em si. Pois então é que podemos estabelecer a problemática da apropriação como ponto de partida do olhar em três processos: 1. A retrospectiva na construção do trabalho – a memória e a história; 2. A prospectiva na construção do trabalho – crítica e ensaio; 3. Narrar e comentar: apropriando-se de imagens para narrar e comentar.

Nestes três processos o ato da apropriação está subordinado a um projeto que extrapola a mera apropriação, buscando, através de ações de recorrer a um banco de imagens da arte e da cultura, estabelecer alguns tipos de discursos que analisam, criticam e refletem sobre o mundo, entendido aqui mundo como algo imenso e que diz respeito a todos os interesses dos artistas produtores e de seu público.

A utilização de uma terminologia particular, como falar de retrospectiva, prospectiva e de narrar e comentar, deve-se ao fato de que esta classificação foi elaborada a partir da análise dos resultados do meu processo de construção de trabalhos. Importante ainda é esclarecer que, tendo esta classificação uma função operacional na constituição do meu discurso, as três possibilidades levantadas não são excludentes.

(4) “Experimento Narrativo no. 1”, 1999. Primeira versão com 50 imagens fotográficas fotocopiadas sobre papel, 33 x 21 cm cada.

(5) “Saudade”, 2000. Fotografia e texto manipulados em computador e impressas sobre papel, 72 elementos, 30 x 21 cm cada.

I. A retrospectiva na construção do trabalho – a memória e a história.

A análise dos processos de apropriação no meu trabalho me indicaram algumas diferenças importantes. As recorrências de processos memorialísticos e historicistas no trabalho só se tornaram possíveis pela apropriação de objetos como, por exemplo, no *Experimento Narrativo 1* (4) e em *Saudade* (5). Mas o que aproximam estes trabalhos, mais do que a apropriação propriamente dita, é como ela é usada para indicar um processo de construção retrospectiva, isto é, trabalhos nos quais a memória e a história são primordiais. Assim é que a memória da constituição da obra, através da apresentação de documentos desta história, surge como o próprio trabalho em *Experimento Narrativo 1* e a memória do objeto e da própria história surgem em *Saudade*. Não entrando aqui numa análise dos processos constitutivos destes trabalhos, é importante, entretanto, ressaltar que a inclusão destes trabalhos nessa rubrica não eliminam a possibilidade deles participarem de outra.

A apropriação como fomento para um processo de retrospectiva na construção de um trabalho que trata da memória e da história, deve ser compreendido a partir de suas partes. Assim é que ação retrospectiva é entendida como o processo no qual o artista se apropria de um objeto para lançar um olhar para trás. Este objeto torna-se assim um suporte para constituição de um discurso voltado para a memória e para a história. A Memória deve ser entendida aqui como a memória dos modelos e desenvolvimentos, ou seja, o sistema de referências das artes e das ciências,

através dos tempos de uma sociedade, de uma nação ou de um tempo específico. A História, por sua vez, deve ser entendida como a narração ordenada deste sistema de referências, destes acontecimentos passados e memoráveis.

Logo, seriam exemplos destes processos:

- a memória da história da arte através do Neo-expressionismo alemão e do Neo-maneirismo italiano dos anos 80 ao utilizarem tanto os procedimentos pictóricos tradicionais quanto temas mitológicos e mesmo uma postura nacionalista⁴⁶, como seus predecessores alemães e italianos setenta anos antes;
- a memória de um acontecimento histórico determinado, como o holocausto na obra de Christian Boltanski, através da sua problematização como desaparecimento;
- a memória e a história dos processos colonizadores incorporados tanto como fonte iconográfica quanto temática na obra de Adriana Varejão;
- a memória da história através das fotos anônimas e de anônimos no trabalho de Rosângela Rennó;
- memória da constituição da história e da história do trabalho na obra recente de Vera Chaves Barcellos: *Les Revers du Rêveur* (12) e *Visitando Genet* (14).

⁴⁶ Conforme Eleanor Heartney in “Pós-modernismo”. SP: Cosac Naify, 2002, p. 13.

(6) “Paisagem: R. Pierri”, 2000. Texto manipulado e seis pinturas em óleo sobre madeira com dimensões variáveis.

(7) “Festa Galante”, 2000-2001. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 127 cm.

II. A prospectiva na construção do trabalho – crítica e ensaio.

O processo prospectivo pode ser exemplificado com os trabalhos *Paisagem: R.Pierri (6)*, *Festa Galante (7)* e todo o conjunto de trabalhos que seguem o mesmo princípio estrutural, ou seja, a crítica ao olhar inocente e as possibilidades das articulações possíveis entre textos e imagens.

Assim como no caso precedente a compreensão é possível através do desdobramento por partes do nome. Assim é que prospectiva deve ser entendida como um olhar lançado em direção ao porvir, ao futuro, não desconsiderando o passado, pois que o artista parte de algo já estabelecido em algum sistema de referência (no meu caso as imagens de bibelôs, as pinturas e os textos), mas visando a constituição de algo que projeta-se como crítica e comentário do passado e de seus sistemas. Crítica deve ser entendida aqui como um juízo de valor de algo ou alguém, mas também deve ser compreendida como uma ação que não se pretende somente valorativa mas também analítica e interpretativa. Ensaio deve ser entendido como uma falação propositada sobre algo ou alguém, uma ação intelectual que se aproxima da idéia de ensaio literário mesmo, ou seja, um gênero híbrido que se propõe a ação de pensar, de provar, experimentar ou ainda tentar. E finalmente, na crítica, o centro da atenção é o próprio objeto que analisa e no ensaio é seu próprio texto. O crítico chama a atenção para o objeto que analisa, interpreta ou julga, o ensaísta para si próprio. O objeto do crítico situa-se no texto e o objeto do ensaísta é o próprio texto.

Dentro do universo restrito das minhas referências seriam exemplos de ação prospectiva:

- o ensaísmo crítico de Joseph Kosuth exemplificado na sua obra intitulada *Uma e três cadeiras (27)*;
- a crítica ao sistema de artes na obra de Marcel Broodthaers, principalmente em *Le Pavillion des Aigles*;
- a crítica ao sistema jurídico em *Corpus Delicti* de Jac Leirner e ao sistema de consumo em *Sacolas de Museu*;
- o ensaísmo sobre a deambulação, sobre a cegueira, sobre a privacidade operadas por Sophie Calle respectivamente em trabalhos como *Suite Veneziana (15)*, *Os Cegos* e em *Autobiografias (O Marido)*;

III. Narrar e comentar: apropriando-se de imagens para narrar e comentar.

Como narração e comentário são termos chaves deste projeto, não poderíamos deixar de analisar o processo apropriativo como ponto de partida para narrar e comentar. Seguindo o mesmo princípio das partes anteriores vamos analisar cada um dos termos do enunciado isoladamente para tentarmos chegar a uma conclusão acumulativa.

Principiamos assim com Narração, que deve ser entendida aqui em termos bastante simples, como um relato de acontecimento ou fatos que envolve a ação, o movimento e o transcorrer do tempo. Mais precisamente poderíamos utilizar o termo francês *récit*, que traduziremos imprecisamente por narrativa aquilo que, conforme Souriau, não se pode designar francamente nem como romance nem como narração de fatos reais⁴⁷. É um gênero que joga com a ambigüidade do seu discurso, na fronteira do testemunho e da ficção. Comentário, por sua vez, trata-se de explicar interpretando e ou anotando, falar sobre, falar maliciosamente sobre algo ou alguém. Também, conforme a raiz latina de *comentarium*, pode ser adjetivado em comentário, ou seja, inventado ou imaginado.

Seriam portanto, conforme a amostragem bastante restrita de artistas e obras, exemplos de narração:

- *Les Revers du Rêveur* (12) de Vera Chaves Barcellos;
- *Le Strip-tease* (13) de Sophie Calle;

⁴⁷ Souriau: 1990, p.1207.

- *Inventaire des objets ayant appartenu à un jeune homme de New York*, de Christian Boltanski.

- e também o meu *Saudade* (5).

Como exemplos de comentários temos:

- de Joseph Kosuth – “The play of the inmentionable”, trabalho apresentado no museu do Brooklin, comentário sobre as classificações museais;

- de Adriana Varejão – *Proposta para uma Catequese: Morte*, comentário sobre os processos de colonização através do uso da fé e da força;

- de Vik Muniz – *Action Photo 2* – comentário sobre a banalização das imagens fotográficas de ações artísticas fundamentais para a arte contemporânea;

- seriam também comentários, deste ponto de vista restrito, os meus *Festa Galante* (7) e *Paisagem: R. Pierri* (6), por terem em suas origens a idéia de estabelecer diálogos como os trabalhos de Mário Röhneit – *Watteau* e de Richard John – *Retratos*.

Comentários

Cheguei a este termo – comentário - seguindo o fluxo normal da confecção das obras, atendendo antes a uma necessidade interna do que a qualquer preocupação em ser coerente. Antes de ser uma interrogação, este título é um nome duplo, decorrente da imprecisão, naturalmente presente, que ocorre quando tratamos de classificar obras plásticas que não se atêm a nenhuma técnica ou suporte específicos.

Naturalmente não costumo me ater a um modo único de atuação, isto é, para cada trabalho que elaboro corresponde uma forma específica. Não é recorrente a repetição de modos de atuar apesar da fidelidade a alguns princípios.

Assim sou fiel às fontes de captação de material para meu trabalho, os briques e sebos; aos materiais captados: livros, fotos, pinturas. Também sou fiel à razão da coleta nestes locais: isto se deve ao fato desses objetos trazerem, além de seus conteúdos propriamente ditos, as marcas de seus anteriores proprietários, ou seja, as anotações, escritos, observações, manualidade, um outro tempo, uma memória.

Mas vamos nos ater na origem e na definição de comentário. É necessário, entretanto, iniciar antes com ensaio. Recorremos mais uma vez a teoria da literatura para nos auxiliar na definição de termos necessários a esta pesquisa. Ensaio, do latim *exagiu(m)* significa ação de pensar. Desdobrando o termo temos que ensaio significa também *experiência, exame, prova, tentativa*.

Estas acepções designam um “espécime literário de contorno indefinível”⁴⁸. A definição deste termo para efeitos desta pesquisa leva em consideração sua vizinhança com aquele outro já desdobrado neste contexto, isto é, narrativa. Assim, seu significado estará sempre avizinjado daquele outro.

Como nossa intenção é aproximar e, finalmente, conjugar a definição de ensaio à de comentário, é necessário que antes fechemos mais precisamente a primeira definição. Após a definição etimológica, passaremos ao largo do histórico do gênero e substituiremos sua conceituação e estrutura pela análise da sua forma e sua tipologia.

A forma ensaio é uma forma híbrida por definição, por trazer em si traços de obra literária e também traços que pertencem a outra esfera do saber humano. Massaud Moisés observa que “dois tipos de miscigenação se observam nessas expressões fronteiriças”⁴⁹, isto é, ao par da coexistência de soluções literárias, próximas de outros gêneros, a obra ensaística atesta o débito de outras manifestações ligadas ao conhecimento humano e a sua destinação final, ou seja, sua autonomia como execução ou espetáculo. Assim, o ensaio encontra sua morada ideal no universo das formas literárias, mas expande sua atuação para além deste universo ao eleger o centro de sua atenção ao próprio texto, ao contrário do crítico que “analisa, interpreta e julga”⁵⁰ o texto de outro.

⁴⁸ Moisés: 1978, p. 173.

⁴⁹ Moisés: 1987, p. 221.

⁵⁰ Moisés: 1978, p. 227.

A tipologia do ensaio é, em resumo, dividida em duas ramificações principais: ensaio informal e o formal. A tipologia se expande, entretanto, de modo amplo, conforme o autor consultado. Moisés resume a questão ao escrever que

o ensaio pressupõe o amadurecimento das convicções e a sua exposição tão serena quanto possível; o seu intuito não é *informar*, mas *formar*, e o grau de personalidade presente, ao invés de significar opinião, assinala o débito das reflexões (passíveis de universalização) para com a experiência individual.⁵¹

Temos então que o ensaio, enquanto estrutura, se caracteriza como uma obra aberta, infensa a qualquer padrão. Sua lógica subordina-se a uma disposição dialógica entre o ensaísta e o leitor (que pode ser o próprio eu do ensaísta), num diálogo em que “as idéias se enfileiram numa seqüência que não precisa ser, necessariamente, a do silogismo.”⁵² Conclui o mesmo autor na página seguinte, citando Jorge de Sena que, “o ensaio é, ou deve ser, antididático – contribuir discretamente para a confusão dos espíritos.”⁵³ Tentando resumir a riqueza da exposição de Moisés, citemos mais uma vez: “Estruturalmente, o ensaio ordena-se de acordo com a marcha de um diálogo inteligente do qual apenas conhecemos a resposta do escritor.”⁵⁴

Esta extensa exposição sobre este gênero literário híbrido intitulado ensaio não busca uma nomenclatura para minhas obras, mas busca, isto sim, definir um campo de atuação. É evidente que não poderíamos chamar de

⁵¹ Moisés: 1978, p. 229.

⁵² Moisés: 1978, p. 238.

ensaio um trabalho plástico somente por querer assim (ao menos no universo de uma pesquisa acadêmica). Logo, a exposição serve para enunciar e, principalmente, para encaminhar uma nomenclatura mais precisa e solidamente estabelecida.

Roland Barthes escreveu que o ensaio é “um gênero incerto onde a escritura rivaliza com a análise”⁵⁵ É este “gênero incerto” que me atrai, um gênero além das definições, tanto literárias quanto plásticas. A definição ensaio não é de todo satisfatória para nomear meus trabalhos, tanto pela especificidade literária do termo quanto pela incerteza de sua aplicação em obras visuais. Mantive o princípio construtivo na constituição dos trabalhos em questão, isto é, “a marcha do diálogo inteligente”, acima citado, mas busquei uma definição adequada ao modo plástico de constituição deste diálogo.

Foi assim que cheguei ao termo comentário. Voltemos às origens e vejamos o que quer dizer comentário. Comentar é explicar, interpretando e ou anotando, falar sobre, falar maliciosamente sobre, segundo o dicionário etimológico⁵⁶. Sua origem está no latim, *commentari* que, por sua vez é originário de *comminisci* que significa imaginar. A passagem para o português do termo perde sua acepção de imaginação, mas ela está presente na raiz. E é esta raiz fincada na imaginação que me atrai. A idéia de comentários visuais, ou seja, de obras que sejam híbridos de elementos visuais (imagens e escritos) em

⁵³ Apud Moisés, op. cit., p. 239: Jorge de Sena, Da Poesia Portuguesa, Lisboa, Ática, 1959, p. 10.

⁵⁴ Moisés: 1978, p. 242.

⁵⁵ In “Aula”, SP: Cultrix, 1989.

(8) “Les Millions d’Arlequin”, 2001. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 218 cm.

(9) “A procura do quê?”, 2001. Intervenção com 7 livros, texto em vinil e fotografia (medidas variadas).

⁵⁶ Cunha: 1982, (para esta e as seguintes definições.)

meios visuais é pertinente quando apresento construções como *Festa Galante (7)*, *Les Millions d'Arlequin (8)* e *A Procura do Quê? (9)*.

Estes trabalhos estabelecem um ponto de partida determinado, ou seja, apresentam imagens e textos que contêm narrativas anteriores, isto é, discursos que não podem ser descartados. A articulação entre estes elementos visuais estabelece, mais do que um ensaio visual, um exercício de imaginação fundado no real dos discursos, mas aberto a outros exercícios narrativos, mesmo que sejam metadiscursos antes de serem discursos autônomos.

Sobre o discurso auto-reflexivo: mantendo o alvo mas ajustando o foco

A idéia de narrativa permanece na base da constituição dos trabalhos executados até o presente momento. Muda, entretanto, a abordagem desta narrativa, agora não mais preocupada em contar histórias no sentido tradicional. São estes discursos que intitulo de comentários, pela sua ênfase crítica e por suas características auto-reflexivas.

Sobre este caráter auto-reflexivo Linda Hutcheon se ateuve em parte de sua Poética do Pós-modernismo⁵⁷. Tratando prioritariamente das narrativas literárias de ficção a autora dedica-se a tarefa de historiar e definir o que vem a ser o que ela intitula de metaficção historiográfica. Mantendo a especificidade do seu discurso, voltado para a literatura, é possível deslocarmos sua análise para um ponto de vista específico, ou seja, o das artes visuais. Escreve a autora, ao abordar as narrativas de Gabriel Garcia Márquez e Gunter Grass, entre outros, que “refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são *intensamente auto-reflexivos* e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos (...)”⁵⁸ Continua a autora escrevendo que

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a *narrativa* – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a (ficção) história e a ficção como

⁵⁷ In “Poética do pós-modernismo. História, teoria e ficção”. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

⁵⁸ Hutcheon: 1991, p. 21.

criações humanas (metaficção historiográfica) *passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e conteúdos do passado.* (...) Normalmente ela é classificada (...) como meia-ficção ou como paramodernista.⁵⁹

Quando a autora escreve que estes romances são *intensamente auto-reflexivos* ela está enfatizando o caráter de obras que se voltam sobre si mesmas, ou seja, criações que trazem explícito o seu arcabouço constitutivo. Estas obras não escondem como se fazem, ao contrário, elas negam a premissa de Borges que, repito, “confessa que a verdadeira obra de arte é aquela que se esconde, ou não deixa transparecer, o trabalho exigido para se chegar até ela.” Este estatuto de obra que mostra suas estruturas é enfatizado em cada momento de seus discursos. A idéia de *narrativa*, também enfatizada por Hutcheon só reforça esta necessidade do retorno aos discursos amplos, com base senão na história ou nas meganarrativas, ao menos na questão da elaboração humana destes mesmo discursos e, a citada narrativa, ainda é o meio mais preciso para se dar a ver no mundo. As posições de Hutcheon podem ser melhor clareadas se lembrarmos que

(...) a produção ficcional recente, ao incorporar na própria escritura a imitação do procedimento que gera a historiografia, apontando ao mesmo tempo o seu engenho e a sua falácia, sofre uma perda no caráter de representação em favor de um autocentramento que acena para o processo que a constitui. Esse processo de autocentramento do discurso serve tanto para demonstrar o fato de

⁵⁹ Hutcheon: 1991, p. 22.

que a ficção é historicamente condicionada como para evidenciar que a questão de que a História é discursivamente estruturada.”⁶⁰

A palavra ficção, que naturalmente associaríamos a de narrativa, conforme Alberto Manguel, “não implica a criação de um mundo imaginado, em vez de fisicamente experimentado?”⁶¹ Assim estes mundos não somente fisicamente experimentados mas, principalmente, imaginados passam a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e conteúdos do passado.

A liberdade de trânsito entre o passado e o presente, entre o real e o imaginário, entre a história e a ficção torna-se então a regra principal (ou a não regra...) da constituição destes trabalhos. É neste universo sem limites definidos que os discursos sobre a arte - comentários sobre a arte através do diálogo com os gêneros (como *Festa Galante* (7), *Les Millions d'Arlequin* (8)) e as alterações de sentido (como em *Saudade* (9) e *Paisagem: R. Pierrri* (6)), diálogo com romances visuais como *Bruges la Morte* e *Nadja* em *Simenon/Maigret* (10), retomada do gênero paisagem nas *Paisagens* (11), constituem-se nos modos de produção de sentido desta poética. E então na busca de como produzo sentidos novos para discursos já previamente elaborados que se constitui este discurso.

⁶⁰ In Santos, Pedro Brum. *Teorias do Romance: Relações entre Ficção e História*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996, p. 67.

⁶¹ In “No Bosque do Espelho”, 2000, p. 39.

(10) “Simenon/Maigret”, 2002-2003. Livro com inserção de 11 fotografias e folha de rosto impressas sobre papel.

(11) “Paisagens”, 2001-2003. Série de nove impressões tipográficas sobre papel Fabriano, 50 x 35 cm. cada.

Comentários visuais: princípios

Porque estes trabalhos são comentários? Porque eles articulam imagens textuais e icônicas estabelecendo uma apresentação de informações que são discutidas entre si num mesmo contexto. Partindo da idéia de ensaio o comentário serve para realizar a unidade de fragmentos disparatados.

A definição de comentário, enquanto termo literário, pode nos aportar algumas informações importantes. A primeira destas informações é a de que “busca uma experiência vivida atrás dos versos e a interpreta e, quando ele conhece o autor, acredita poder explicar a obra pela vida. De uma maneira ou de outra se tenta conhecer a intenção do poeta. Quando ele tem medo de ser mal interpretado ou compreendido, ele chega mesmo a se comentar.”⁶² Existe um desdobramento do termo – *Commentum* – que designava na Idade Média “as obras que se apresentavam como um comentário seguido de um texto sagrado (Bíblia) ou de um texto da Antigüidade pagã assimilado pela tradição cristã (...).”⁶³ A característica que nos interessa aqui é a de que este comentário se aplicava no sentido de destacar o “sentido alegórico da obra”⁶⁴. Esta busca de entendimento ou de deciframento de sentidos ocultos estava estabelecida na

⁶² Lexique des termes littéraires. Sous la direction de Michel Jarrety. Paris: Librairie Générale Française, 2001, p. 90-91. O trecho acima citado, tradução do autor, é o seguinte: “cherche une expérience vécue derrière les vers et l’interprète, quand il a connu l’auteur, croit pouvoir expliquer l’oeuvre par la vie. D’une manière ou d’une autre, on essaie de connaître l’intention du poète. Quand celui-ci a peur d’être mal compris, il lui arrive de se commenter lui-même.”

⁶³ Jarrety: 2001, p. 91. COMMENTUM - Au Moyen Âge, ce terme désigne des oeuvres qui se présentent comme un commentaire suivi d’un texte sacré (la Genèse, le Cantique des Cantiques...) ou d’un texte de l’Antiquité païenne assimilé par la tradition chrétienne (...). Ce commentaire s’appuie généralement sur les techniques de l’exégèse biblique et s’efforce de dégager les sens allégoriques de l’oeuvre.

⁶⁴ Jarrety: 2001, p. 91.

idade Média. Era normal que os estudantes “comentassem” as obras lidas. Para isso existia inclusive um termo que designava esta ação. Trata-se do termo *Schollies* que significava “notas de comentário colocadas por um leitor nas margens de um manuscrito medieval visando o esclarecimento do texto. Os manuscritos destinados ao ensino universitário eram providos de largas margens destinadas a acolher tais notas de interpretação ou de gramática.”⁶⁵

Esta sucessão de escritos comentados e anotados que geram outros textos provoca inevitavelmente a pergunta sobre, afinal, qual é o texto original. O crítico Jacinto Lageira, escrevendo sobre a obra do artista catalão Pep Agut, afirma que “À maneira dos cabalistas, Agut parece partir de um texto original que dá lugar aos comentários dos comentários, os quais tornam-se, por sua vez, os textos fundamentais para outros comentários. Mas qual será aqui o texto original? Existe mesmo um?” e conclui que “Existindo, os comentários que se descolam não seriam eles mesmos mais importantes que este, assim como defendem certas correntes cabalistas?”⁶⁶

Estabelecido que o comentário, em última instância, acaba por tornar-se mais importante que o texto original, não podemos deixar que colocar a questão de quem comenta o quê. É a imagem que comenta o texto ou é o texto que comenta a imagem? Ou as duas comentam algo fora do trabalho? Acredito que todas as respostas são válidas. Não estabelecendo o papel de intérprete de meu próprio trabalho, penso que as imagens, por estarem carregadas de

⁶⁵ Jarrety: 2001, p. 395. SCHOLIES - Notes de commentaire portées par un lecteur dans les marges d'un manuscrit médiéval et visant à éclairer un texte. Les textes scholiés sont généralement soit des oeuvres de

informações, estabelecem um diálogo com os textos que são, a priori, informações. Ao comentarem-se, abrem para uma discussão externa ao trabalho, possibilitando uma presentificação de informações não contidas em nenhum dos dois elementos separadamente. Isto, de algum modo, lembra a colocação de Herbert Marshall McLuhan, analisando a comunicação na mídia, afirmando que “o conteúdo da mensagem não tem interesse: o que interessa é percebermos como o meio muda nossos sentidos e nossa capacidade de observação.”⁶⁷

Não interpretar mas estabelecer princípios. Assim, a partir dos trabalhos posso dizer que as partes do discurso – texto e imagem - se comentam de dois modos. Internamente elas dialogam entre si, criticam uma a outra, ironizam uma a outra, enriquecem o diálogo ao apresentarem-se unidas num mesmo suporte.

À questão do que comentam estes trabalhos, questão complexa e para a qual já levantei algumas possibilidades, posso ainda aventar a seguinte possibilidade: como no meu trabalho a presença dos textos é uma constante, devo procurar antes na minha própria poética uma resposta. Assim é que posso dizer que a presença dos textos procura cobrir uma falha no discurso, ou seja, procuro no texto a presença de algo que não pode se estabelecer somente de maneira visual. Isto abre para duas colocações: a primeira é a de que mesmo com uma formação em artes visuais meu trabalho sempre foi calcado na presença do texto e, segundo, que no meu entender (e isso passa pela minha

l'Antiquité, soit des Livres de l'Écriture sainte. Les manuscrites destinés à l'enseignement universitaire étaient munis de larges marges destinées à accueillir de telles notes d'interprétation ou de grammaire

⁶⁶ “Pep Agut: des choses que l'on ne voit pas et de celles dont on parle.” In Parachute 105, 2002, p. 38-55.

formação intelectual e mesmo universitária) o texto traz em si uma carga de visualidade que precisa ser explicitada. Também é possível pensar que o comentário pode ser um exercício de retórica, no qual ele torna-se sua própria razão de ser, como na *ekphrasis*.

Estes trabalhos foram estabelecidos basicamente a partir de relações entre imagens e textos. Torna-se necessário então examinar quais tipos de relações foram estabelecidas. A comparação parece ser a relação elementar destes trabalhos. O fato de colocar lado a lado imagens e textos, como ocorre na maioria dos trabalhos, nos encaminha para uma análise deste termo.

Comparar é cotejar, confrontar, equiparar, conforme nos ensina o dicionário⁶⁸. O termo literário⁶⁹ comporta dois tipos de ação: a comparação simples (*comparatio*), que não é uma imagem, mas que coloca em relação dois elementos pertencentes ao mesmo sistema referencial (“*Fulano é tão grande quanto Sicrano*”); a comparação por analogia (*similitudo*) que é uma imagem e que faz apelo a um universo referencial diferente daquele do elemento comparado (como *A terra é azul como uma laranja*, de Paul Eluard, exemplo de Jarrety).

Ao compararmos dois objetos ou termos, estamos estabelecendo uma espécie de discussão. Esta discussão poderia levar a uma reelaboração do primeiro termo em relação ao segundo. Isto é, a partir de um texto (uma comparação entre dois termos, ou no nosso caso, entre duas imagens),

⁶⁷ Entrevista em Teoria da Imagem. José M. Casasús. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979, p. 21.

⁶⁸ Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. Antônio Geraldo da Cunha. RJ: Nova Fronteira, 1994, p. 200.

ocorreria a possibilidade de reescritura do primeiro texto num segundo. Esta idéia de uma relação entre dois textos nos quais um é a reescritura do outro, seja como pastiche, paródia, transposição, imitação é conhecida como hipertextualidade: “na terminologia de G. Genette, o texto fonte é nomeado hipotexto (hipo: abaixo), o texto vindo da transposição é nomeado hipertexto (hiper: acima).”⁷⁰

Seja por complementaridade, exclusão, estranhamento, legitimação, a intenção primordial destes trabalhos e promover uma “desvio de rumo ou de assunto”⁷¹ ou seja, uma digressão, um desenvolvimento sem relação direta com o assunto geral do texto, conforme a definição de Jarrety⁷². Apesar de se aproximar, ou mesmo de se assemelhar, isto não combina muito com os métodos de montagem cinematográfica, enquanto processo de produzir um terceiro sentido a partir da justaposição de dois outros. Mas se aproxima mais do método ideogramático, como o praticado por Ezra Pound, que aproxima proposições sugerindo uma relação entre elas, isto é, “passa-se muitas vezes, como de *flash a flash*, de um tema, assunto, mote ou alusão para outro, heterogêneo, rompendo-se assim com os cânones tradicionais da linearidade.”⁷³

Ao rompermos com a linearidade da escritura (tanto do ponto de vista cinematográfico quanto literário) estamos abrindo para a atuação do espectador da obra. Aqui podemos concordar com a colocação de Regis Michel, ao

⁶⁹ Jarrety: 2001, p. 91.

⁷⁰ Jarrety: 2001, p. 217.

⁷¹ Cunha, 1994, p. 265.

escrever que, “Nos vemos as imagens com nossos próprios olhos. Nós projetamos sobre elas nossos próprio preconceitos. Nos as produzimos face nossas próprias fantasias. Há muito que Marcel Duchamp disse (sem que ninguém lhe levasse em consideração) ‘É o espectador que faz o quadro’. O resto é – má – literatura.”⁷⁴

⁷² Jarrety: 2001, p. 129.

⁷³ Grünewald, José Lino. In Ezra Pound. “Os Cantos”, RJ: Nova Fronteira, 1986, p. 15.

⁷⁴ In Peinture comme Crime, 2001, p. 7. “Nous voyons les images avec nos propres yeux. Nous projetons sur elles nos propres préjugés. Nous les produisons via *nos* propres fantasmes. Il y a longtemps que Duchamp l’a dit (sans qu’on en tienne aucun compte) ‘C’est le regardeur qui fait le tableau’. Le reste est – mauvaise – littérature.”

CAPÍTULO 2.

SOBRE AS NARRATIVAS

VISUAIS

E SOBRE OS PROCESSOS DE

FICCIONALIZAÇÃO NA ARTE

CONTEMPORÂNEA

Fundação: *Experimento Narrativo no. 1 (4)*

Com o convite para participar da mostra *Apressa-te Lentamente*¹, comecei a buscar uma possibilidade de narrar uma história. Múltiplas dificuldades: qual história, como narrar, o que narrar, para que narrar etc. Evidentemente estas dúvidas eram a base e a razão de ser de uma pesquisa em Poéticas Visuais, mas não era o momento de ficar especulando sobre o que fazer e sim fazer, de uma vez por todas.

A proposta curatorial de *Apressa-te Lentamente* oferecia, a cada um dos cinco artistas convidados, um dos ensaios da obra de Italo Calvino “*Seis Propostas para o Próximo Milênio*”, ou seja, um texto para fundar um discurso em imagens. A mim coube o último dos ensaios, aquele intitulado “*Multiplicidade*”. Não entrando na análise do referido texto anoto, entretanto, que naquele momento me chamou a atenção o fato de que os autores trabalhados por Calvino, e quase todas as obras citadas, são aquelas que tenho na minha biblioteca. Qual a importância disto? Aparentemente nenhuma, mas para mim foi como se um acordo tácito e, de algum modo favorável, se estabelecesse entre a minha proposta e a proposta da curadoria.

Não sei precisamente por onde comecei, mas tenho anotado no *diário de bordo* que deveria fazer fotos das minhas coleções de flores secas, de conchas, de pedras, de pinturas compradas no Brique da Redenção, além de outros

¹ Pinacoteca Barão de Santo Angelo do Instituto de Artes da UFRGS, curadoria de Ana Maria Albani de Carvalho, outubro de 1999. Participaram também Eleonora Fabre, Vilma Sonaglio, Fernando Bakos e Angela Pohlmann.

materiais que zelosamente coleciono sem ter nenhum fim objetivo. Razões? Acredito que só uma: buscar o objeto do meu desejo, circular atentamente sobre o que existia disponível para achar o fio da meada. Tenho outras anotações ainda: “36 fotos que formarão um arquivo de imagens, desenhá-los?, usar fotos?, fazer caixas?, lendo sobre ficção, ver Descartes - uso de parafina como massa que a imaginação modela”. Anotações que me pareciam inúteis naquele momento, mas absolutamente necessárias, como um modo de não ficar construindo castelos no ar. “Pessoas que constróem castelos no ar, na sua maioria, não realizam muito; mas todo homem que realmente realiza *grandes feitos* elabora castelos no ar mas depois penosamente os copia em chão firme”². Muito adequadamente Peirce utiliza o termo “penosamente”, pois não é de outro modo que as coisas acontecem.

Analisando os livros citados por Calvino³ observamos que eles são exatamente aqueles nos quais os seus autores investem numa possibilidade de construir objetos literários que ultrapassem os limites da narrativa literária tradicional, ou seja, obras que vão além na construção de um objeto ficcional buscando uma atividade literária múltipla entre ficção e documentário. Isto dito em termos simplistas, mas a essência é exatamente esta.

A construção do *récit*⁴ demandou a listagem dos elementos necessários para sua concretização. Foram listados, a princípio, os três termos necessários

² C.S. Peirce, citado em SALLES, Cecília Almeida. “Crítica Genética: Uma Introdução”, 1992, p. 104. O grifo é meu, para ressaltar que não é esse, evidentemente, o meu caso. Mas assim mesmo a citação continua pertinente.

³ Thomas Mann, Marcel Proust, Carlo Emilio Gadda, Robert Musil, Gustave Flaubert, Jorge Luis Borges.

⁴ Cf. Souriau: 1990, p. 1207, “narração, exposição de um conjunto de fatos, de eventos: (narration, exposition d’une suite de faits, d’évenements).

a uma narração: 1. personagens ou imagens de pessoas; 2. local, físico ou mental e 3. ação, ou a obra se fazendo. As interrogações eram inúmeras: fotos antigas são personagens? Primárias ou secundárias? Se eu sou o narrador, devo portanto mostrar as mãos como Eisenstein? As coleções (inventários), partituras, flores secas, pedras, escritos, cadernos, fotos de ação (álbum) são elementos que configuram as personagens, pois agregam informações sobre suas personalidades. O local é o suporte mesmo do trabalho, a parede que o mostra, o painel que o organiza, a mesa onde foi organizado – é um espaço mais mental do que físico? A ação: qual ação e para que fim? Como mostrar a ação no estático? Com legendas?

Neste universo de interrogações constitui o trabalho (ainda denominado Experiência Narrativa nº 1) e defini que ele seria construído por quadros (como os fotogramas de um filme, idéia emprestada dos livros “Limite” e “Terra Estrangeira”⁵), com destaque para personagens, locais e ação e que a distribuição seria equilibrada entre imagem, texto e imagem/texto. Também foram estabelecidas três regras: 1. evitar sobreposição/justaposição de imagens, ou seja, trabalhar apenas com imagens unitárias; 2. os textos seriam sobre fundo negro e sobre a questão das narrativas e 3. manteria as origens aparentes dos materiais, evitando hibridações. O primeiro estudo foi construído com imagens xerocadas em preto e branco em formato meio ofício. Isto foi determinado pela necessidade de visualizar o trabalho como o todo (o que seria impossível no meu ateliê se fosse no formato final).

⁵ Limite (Funarte, 1978) e Terra Estrangeira (Relume Dumará, 1997).

Isto posto parti então para a constituição do trabalho, desde aquele inicial onde aparece a gravura *Pictura, muta poesis* de Bellori. Eu já tinha um esquema inicial, algumas regras estabelecidas e a área física possível de atuar. Entre setembro e outubro fotografei na minha mesa de trabalho, no meu ateliê-escritório e com o auxílio de uma escada de dez degraus. O material foi previamente disposto, buscando uma organização que permitisse um olhar varredor sobre os elementos escolhidos. Após a confecção das seqüências fotográficas e de sua organização na parede analisei como elas se constituíam. Assim, pude observar que a primeira seqüência que abre o *récit* constitui uma grande natureza-morta, uma *Vanitas*. Uma outra era dedicada à paisagem, outra à paisagem fotográfica, a seguinte ao retrato. Também percebi que o trabalho se configurava como um híbrido de literatura e ensaio, uma ficção narrativa documental. Analisei então todas as seqüências e pude organizar melhor o *récit* em nove partes: 1. Retrato (com oito imagens); 2. Texto; 3. As partituras (uma referência a Música); 4. Texto manuscrito (Caligrafia); 5. Paisagens pintadas (a Pintura); 6. Identitário (retratos e autógrafos); 7. Livros (Literatura); 8. Textos dos livros (narrações objetivas) e 9. Seqüência narrando o trabalho propriamente dito, com imagens do *diário de bordo* e proposta da curadora, ficando a última imagem à espera de fotografar o trabalho no local de exposição, fechando assim o círculo entre o ateliê e a mostra.

Naquele momento outras dúvidas surgiram: quais textos utilizar para apresentar a idéia de narrativa? Qual narrativa estava se constituindo e onde exatamente ela estava? Onde estava a ficção? Possibilidades: no material

encontrado há um pequeno grupo que foi separado, ou seja, uma foto de um homem, uma foto com crianças e outra com um automóvel, a publicação do início do século com fotos de modelos para desenhos. Este pequeno grupo constitui-se como uma micro-narrativa dentro da narrativa maior, aquela da instauração do próprio trabalho.

Estando pronto o trabalho apresentei uma versão editada com cinquenta imagens, ao invés das noventa iniciais, medindo cada uma delas 21 x 31 cm. As imagens foram fotocopiadas. O xerox, apesar de menos nobre, deu um bom resultado quando feito em papel mais encorpado. Eliminei as repetições iniciais, deixando que algumas seqüências comesçassem *ex abrupto*. Acabei assim com um tanto da força da repetição, mas deu maior agilidade ao trabalho. Instalei o trabalho na parede usando fita mágica.⁶

⁶ É importante destacar que as decisões foram tomadas levando, em primeiro lugar, as considerações de ordem artística mas também devemos considerar que as questões financeiras também determinaram a apresentação final do trabalho, isto é, a opção por ampliar as imagens em xerox ao invés de fotografia e colar diretamente na parede não correspondiam ao meu desejo.

Etimologia e busca de definição

Roland Barthes, em *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa* escreve que

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.⁷

Para uma análise das narrativas podemos nos valer de diversos instrumentos teóricos, tais como a análise estrutural ou a análise cinematográfica, também a análise tendo como ponto de vista a estrutura narrativa das HQs etc.. Mas nenhuma delas é, sozinha, adequada para analisar

⁷ 1972, p. 19-20.

uma obra plástica visto que estas se detêm prioritariamente em questões de grandes estruturas.

Mas vamos por partes, desfiando lentamente as definições e apresentando, passo a passo, as questões neste discurso.

Narrar é relatar, contar, expor e vem do latim *narrare*. Narração também vem do latim *narratione(m)*, e significa ação de narrar, tornar conhecido. Após a etimologia, uma tentativa de definição de narração tem sua primeira dificuldade na duplicação de suas acepções, conforme Massaud Moisés⁸, com seu enquadramento na arte oratória ou na prosa de ficção. Considera o autor que, no primeiro caso, a *narratio* configura-se como uma exposição pormenorizada, parcial, esclarecedora, do que de modo sintético e direto se expressa na proposição. No segundo caso o termo é usado como sinônimo de história, fábula, ação.

Melhor ainda, segundo o mesmo autor, seria fixar o vocábulo “narrativa” para a denominação genérica, e reservar a palavra “narração” como designativo de recurso expressivo da prosa de ficção, lado a lado com a descrição, o diálogo, a dissertação. Neste caso a narração consiste no relato de acontecimentos ou fatos, e envolve a ação, o movimento, o transcorrer do tempo. O que mais avulta nesta discussão inicial é a imprecisão da nomenclatura a ser utilizada, já que quando falamos do assunto aparecem, indiscriminadamente, os termos Narração e Narrativa.

⁸ Moisés: 1978, p. 355.

Etienne Souriau, no *Vocabulaire d'Esthétique*, afirma que a definição de *récit* é, no sentido geral, pertinente para a literatura, atendendo a definição como uma exposição de uma seqüência de fatos ou de eventos. Outra acepção, desta feita no sentido particular aplicado ao teatro temos que é uma passagem narrativa, de alguma amplitude, pela voz de uma personagem. Mas é no sentido particular que mais nos aproximamos do universo das manifestações plásticas. Está escrito que “hoje se chama seguidamente “*récit*” aquilo que não se pode designar francamente nem como romance nem como narração de fatos reais. É um gênero que joga, em suma, com a ambigüidade de seu estatuto, na fronteira do testemunho e da ficção”⁹.

A opção pelo significado do termo francês “*récit*”, traduzido como narrativa, parece-me bastante apropriado para esta pesquisa, inclusive porque é o usado para designar obras de artistas que são importantes referenciais, como as de Sophie Calle por exemplo.

⁹ Souriau: 1990, p. 1207.

Arqueologia das narrativas plásticas: *UT PICTURA POESIS*

A aproximação entre a pintura (artes visuais) e poesia (literatura) tem uma história que se inicia nos textos clássicos de Aristóteles e Platão. Mas é com Horácio, na *Arte Poética*, que se sistematiza uma efetiva aproximação das duas artes, criando assim uma teoria para as artes visuais estabelecida inteiramente de acordo com aquela criada para as artes literárias. É o célebre texto que diz que “Um poema é como um quadro” ou, em latim, *ut pictura poesis*. A competição ou *paragone* sobre a precedência das artes literárias sobre as artes visuais tem sua fundação na questão da *mimesis*, “pois quem diz *mimesis* diz *tradução* e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da sua tradução, da sua recodificação, quer ela se dê via palavras ou pela via das imagens.”¹⁰

Esta longa e erudita discussão ocupou os renascentistas, de Alberti a Leonardo da Vinci, incluindo mesmo o português Manuel Pires de Almeida (1633), e desdobra-se em autores como Varchi, Lomazzo, Félibien, Charles Le Brun, Boileau e outros, até configurar-se com mais precisão *no Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*, de Gotthold Ephraim Lessing, publicado em 1766.

Para esta pesquisa interessa, mormente, o estágio mais avançado da discussão: aquele sobre a pintura clássica francesa, ou seja, o do esforço de fazer da pintura uma escritura. Esta questão foi tratada na pintura do período

através da tipificação dos gestos, das expressões faciais e das vestimentas, uma arte submetida às rígidas regras que eram preceitos da representação da história. A rígida hierarquia dos gêneros: paisagem, natureza morta, animais vivos e, finalmente a pintura dos homens “a mais perfeita obra de Deus sobre a Terra”¹¹. Neste momento, no qual o pintor se tornava um imitador de Deus, é que a pintura encontra seus grandes gêneros: a representação de um grupo de pessoas, através da história ou de fábulas ou ainda das grandes ações da história, as representações alegóricas dos grandes homens.

É neste ponto da história e da prática da arte que as regras da Poesia são com mais ênfase aplicadas à Pintura, promovendo uma arte pictórica enormemente intelectualizada, o que levaria, segundo alguns autores, a prejudicar a visão, que deveria ser o objetivo primordial da pintura.

Tive a oportunidade de desenvolver melhor as questões aqui colocadas ao visitar as mostras *Figures de la passion* e *L’Invention du sentiment aux sources du romantisme*¹², que optaram pela justaposição de dois percursos, um plástico e outro musical, para mostrar a representação dos afetos, desde o barroco até o romantismo,

Mais do que uma ilustração de uma arte por outra, esta exposição dá sobretudo a oportunidade de abordar as criações do século XVII pelo viés de leituras paralelas. Tanto quanto as similitudes são os efeitos de desvio que é preciso observar, pois se trata da maneira como foi recebida na França a lição italiana,

¹⁰ “Introdução/Intradução”, de Márcio Seligmann-Silva in “Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia” de G.E. Lessing, 1998, p. 10.

¹¹ Apud Seligmann-Silva, op. cit., 1998, p. 15.

ou da variedade que faz provas os procedimentos utilizados pela música face ao caráter muito estrito da formalização teórica observada nas belas-artes.¹³

A fórmula mostrou-se bastante engenhosa pois, atingindo inicialmente dois públicos (o da música erudita e o das artes visuais) que nem sempre partilham dos mesmos interesses, possibilitou uma aproximação - *parcours de l'oeil, parcours de l'oreille* - de grande impacto emocional. Cuidadosos nas relações estabelecidas, os curadores, um conservador de museu e outro musicólogo, explicam claramente que “raramente se trata de uma correspondência literal entre um tema pictórico e seu equivalente sonoro, o que permanece seguidamente hipotético. Esta distância, da qual a exposição não tira nenhuma conclusão, é deixada assim à apreciação de cada visitante.”¹⁴

Sobre as origens deste tema, informa o curador da mostra que neste período, o barroco francês, a emergência da França monárquica como potência política e artística se afirma com o início da ação de Richelieu e encontra seu ponto de término com o desenvolvimento do absolutismo de Louis XIV e não sobrevive às revoluções intelectuais e estéticas que, a partir da metade do século, antecipam as mudanças políticas que levarão à Revolução Francesa. É sobre este fundo histórico que vai ocorrer uma mudança de regime na arte com

¹² Paris, Musée de La Musique, de 23 de outubro de 2001 a 20 de janeiro de 2002 a primeira e de 2 de abril a 30 de junho a segunda exposição.

¹³ Cité Musiques, journal de la Cité de la Musique, no. 35, octobre-novembre 2001, p.8-10. “Mais plus qu’une illustration d’un art par une autre, cette exposition donne plutôt l’occasion d’aborder les créations du XVIIe siècle par le biais de lectures parallèles. Autant que les similitudes, ce sont en effet les écarts qu’il faudra remarquer, qu’il s’agisse de la façon dont est reçue en France la leçon italienne, ou de la variété dont font preuve les procédés mis en oeuvre dans la musique en regard du caractère assez strict de la formalisation théorique observée dans les beaux-arts.”

o surgimento da idéia de humanidade, aquele ideal de humanidade mantido à distância pelo Renascimento. Isto é, a aproximação da idéia de uma estética, entendida aqui como um modo de relação, mais do que como uma série de princípios racionalmente estabelecidos, da proximidade na qual a obra, o artista e o público têm laços estreitos. Nas artes, a partir deste período, a imitação da natureza, a busca da verdade e uma estética da escolha vão coincidir com a revalorização do princípio da imitação aristotélico ou a mimese, conforme já informamos.

É entretanto através da fuga da imitação que vai ocorrer a criação de uma dualidade entre uma estética da ficção e uma estética da realidade através da emergência da poesia lírica, tornando-se assim impossível enquadrá-la na Poética de Aristóteles.

Curiosamente ocorre então, e aqui podemos indicar uma aproximação com a produção contemporânea que depois desenvolveremos, uma valorização da ficção para salvar o princípio da imitação. Ou seja, é necessário recorrer ao recurso dos grandes discursos (mitologia clássica, Antigo Testamento e aos Evangelhos) e enfim à literatura renascentista e seus grandes personagens heróicos. A partir deste momento a verdade e a verossimilhança não estão mais intrinsecamente ligados. As obras de arte são verdades e o desvio fictício é o princípio da verdade estética e, é importante salientar, a força de verdade da obra, que afeta o espectador, é fruto da qualidade da observação do artista.

¹⁴ “il ne s’agit que rarement d’une correspondance littérale entre un thème pictural et son équivalent sonore: celle-ci reste souvent hypothétique. Cette distante, dont l’exposition ne tire aucune conclusion, est ainsi laissée à l’appréciation de chaque visiteur.” Idem.

Mas estas questões não podem ser caracterizadas sem um aporte mais amplo da questão. Alain Mérot, em *Hiérarchie des genres picturaux et expression des passions au XVIIe siècle*¹⁵, estabelece o início desta discussão teórica por ocasião da publicação das conferências que André Félibien (1668) proferiu na Académie Royale de Peinture et de Sculpture. No prefácio destas conferências Félibien estabelece uma hierarquia de gêneros pictóricos, classificando-os do mais fácil, a imitação das “coisas mortas e sem movimento”¹⁶ ao mais complexo, ou seja, aquele que trata dos “assuntos mais sublimes e mais excelentes”¹⁷, isto é, conforme ainda Mérot, a história, a fábula e a alegoria. Continua Mérot sua reflexão estabelecendo que, conforme Félibien, “o princípio supremo do pintor, na sua emulação com o poeta, consiste, com efeito, em imitar e encenar as ações humanas escolhidas para que delas se possa tirar uma lição de alcance universal, o que supõe o estudo das diferentes paixões.”¹⁸ Quanto à questão da representação das paixões, a pergunta mais recorrente era a de identificar e localizar quais os meios para representar o inefável ou o inexprimível ou, conforme Philippe Malgouyres¹⁹, a vida da alma e seus movimentos.

Sobre as paixões, sua classificação, representação ou expressão foram assunto de acirrados debates do Grande Século, sendo finalmente teorizada na

¹⁵ Palestra introdutória do colóquio *De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment*, Musée de la musique, 14, 15 e 16 de maio de 2002.

¹⁶ Citado por Alain Mérot, cfe. nota 15: “*des choses mortes et sans mouvement*”.

¹⁷ Citado por Alain Mérot, cfe. nota 15, : *sujets les plus sublimes et les plus excellents*.

¹⁸ Cfe. notas 15, 16 e 17: “le but suprême du peintre, dans son émulation avec le poète, consiste en effet à imiter et mettre en scène des actions humaines choisis pour en tirer une leçon de portée universelle, ce qui suppose l'étude des différentes ‘passions’”. Idem.

filosofia por René Descartes. Em “Les Passions de l’âme”, de 1649, Descartes busca o entendimento dos mecanismos da sua eclosão, liberação ou ao contrário seu apaziguamento, uma das principais fontes da estética clássica francesa.

É ainda Malgouyres quem nos instrui sobre a questão ao organizar os domínios da representação das paixões na religião, na história e no retrato, ensinando-nos (com a presença insubstituível das obras plásticas e musicais da exposição) como ler a produção do período. Assim é que a noção de paixão pode ser desdobrada em:

- paixões religiosas - inicialmente na dependência da Paixão do Cristo e de suas figurações: paixões místicas, martírios, penitências e êxtases nas quais a dor se faz alegria e a paixão compaixão. A meditação sobre a morte se nutre do medo do pecado, da esperança da ressurreição e da fé na força redentora da paixão, garantia de possibilidade da comunhão da alma com Deus;

- paixões profanas - domínio literário: fábula, história ou do romance coloca em cena as grandes paixões amorosas ou heróicas de personagens da mitologia e da literatura renascentista. Trazem em si um forte fundo moral e têm basicamente três tipos de expressão: a lamentação do luto (que responde ao tema do transporte passional e da morte racionalizada dos filósofos), a cólera e o terror (ambas emblemáticas dos desregramentos das paixões, representadas pelas cenas de ódio, de infernos e pelas tempestades);

¹⁹ Em “Sur la nature des passions”. In *Figures de la Passion*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2001. p. 15-20.

- paixões triviais – ou paixões íntimas – do riso à melancolia - domínio do retrato: retrato de caráter que aborda o tema do indivíduo e se interroga sobre os meandros das diferenças difíceis de estabelecer entre tipos, caracteres e retratos.

Ainda na enumeração das regras rígidas em vigor no período, podemos informar, a título de ilustração, que Le Brun elaborou uma codificação do corpo humano. Assim, a cabeça é a parte mais importante e as sobrancelhas constituem o traço mais fundamental dessa tipologia, devido à sua simplicidade, que é equivalente aos traços de uma escrita. Neste momento a pintura ganha uma espécie de dicionário cujas letras são essas expressões tipificadas.

Explica Malgouyres que “O império da retórica sobre a criação artística, seja ela modelo e estrutura, está diretamente ligado às paixões que a eloquência sabe suscitar: se a obra de arte emite, é que ela revela também a retórica.”²⁰ Assim, é através da retórica codificação das regras da eloquência que a paixão vai se firmar em obra para suscitar a emoção.

Mas a prática da *ekphrasis*²¹ (que é também a única fonte de conhecimento da pintura antiga), o gosto pela descrição, vai transpor para o tempo da narração a percepção da obra visual, a emoção imediata desaparecendo em proveito da leitura detalhada. Assim é, sempre conforme Malgouyres, que o tempo que nós dedicamos mais a leitura destas obras não impede que, entretanto, a nossa visão global ignore também os processos que

²⁰ Malgouyres: 2001, p.19.

presidiram à sua elaboração. A uma idéia de leitura das obras ocorre uma paralela de ausência de visão global. Assim é que a transmissibilidade das paixões torna-se a garantia da existência de uma linguagem universal e natural, sobre a qual devia se basear toda atividade artística, e se os autores discordam na compreensão dos temas e em decifrar as peripécias, o aspecto narrativo das artes visuais nunca foi colocado em questão: as conferências da Academia são lições de leitura à partir das obras primas das coleções reais que, cuidadosamente analisadas, revelam as razões de sua excelência e permitem extrapolar as regras permanentes.

Este “desejo de linguagem” é patente nos primeiros trabalhos da *Académie royale de peinture et sculpture*, que se esforça em constituir uma sintaxe, um vocabulário, assim como sua homóloga e primogênita - Academia Francesa – estava debruçada sobre as normas da língua francesa para o estabelecimento do Dictionnaire.

Portanto, é no coração dos debates sobre a eloquência, em torno da noção de sublime, que se faz uma mudança de perspectiva entre a obra e sua percepção, e a tradução do tratado dito de Longino, por Boileau em 1674 é fundador: o momento estava pronto para apreciar as seduções, tão enganosas quanto aquelas da eloquência, mas bem mais entusiasmantes. Se Boileau tende à assimilar o sublime a alguns procedimentos retóricos, ele nota que além de toda expressão, existe um “não sei o quê” que transporta o espectador. Os

²¹ Foram infrutíferas todas as tentativas de localizar a tradução do termo para o português. Utilizo-o conforme sua grafia no francês. Na etapa final deste trabalho (Junho de 2003) localizei o termo em um texto de Marco Gianotti, (*A Imagem Escrita*) exatamente com esta grafia.

critérios de excelência, do “estilo elevado” não parecem mais claramente definíveis senão segundo as regras próprias da obra, mas são imediatamente identificáveis pela emoção que ela provoca no espectador.

Mas ao deslocar assim o centro do emissor para o receptor, se abandona a possibilidade de uma sintaxe regrada, unívoca, para se colocar ao lado dos julgamentos das emoções humanas, que não se deixam facilmente definir.

A equação é, resumidamente, a seguinte: a uma linguagem universal e natural corresponde um aspecto narrativo das artes visuais cujo desejo de linguagem obriga a constituição de uma sintaxe e de um vocabulário que possibilita um processo de eloquência sobre o sublime.

Esta autonomia progressivamente revelada da sensação e do prazer estético, paralelamente e independentemente do tema das obras, foi explorado e colocado em ordem no século seguinte. Ao colocar o destaque sobre a percepção, o século XVII abriu a via as questões que permaneceram sem respostas: quais são os motores das emoções? Quais são específicos à emoção estética?

Escreve Malgouyres que

Hoje em dia as coisas nos parecem mais simples: como as artes que se desenvolvem no tempo, a literatura ou a música, teriam elas os mesmos meios expressivos que aquelas que se desenvolvem no espaço, como a pintura ou a escultura? Mas nós nos esquecemos do grande fator de unidade da percepção e da emoção, esta chave soberana da expressividade, as paixões que tecem,

entre representação e afeição, os laços que nos atraem ainda à arte do século XVII.²²

Ocorre então, com a pintura clássica francesa, a equação que Leonardo da Vinci reclamara para a Pintura, submetida ao modelo da escrita que para ele, paradoxalmente no caso, significava o oposto da natureza, ou seja *pictura* = *poesis*.²³

Nicolas Poussin é o paradigma da pintura deste período: havia na sua obra a preocupação em atingir as unidades aristotélicas de ação, espaço e tempo, idêntica à de uma peça teatral, com seu início, meio e fim visíveis no todo da tela. Conforme Márcio Seligmann-Silva²⁴, a valorização do conhecimento ordenado sob a égide da razão, de acordo com os preceitos de Descartes, promoverá o descrédito dos sentidos da percepção. Escreve, ainda o mesmo autor, que as idéias universais são como etiquetas coladas aos objetos, mudam de língua para língua. Os pensamentos são independentes do seu *medium*. A traduzibilidade absoluta, ou seja, o *ut pictura poesis*, é o domínio da linguagem que é cindida entre seu elemento racional e o material: acredita-se que o primeiro é independente do segundo. Daí a valorização do desenho em detrimento do *coloris*: o desenho correspondendo à linha lógica do pensamento e o colorido ao elemento meramente ornamental e sensual da linguagem.

²² Malgouyres: 2001, p. 20.

²³ Em “Introdução/Intradução: *Mimesis*, Tradução, Enérgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*.” In *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

²⁴ “Introdução/Intradução: *Mimesis*, Tradução, Enérgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*.” In *Laocoonte ou sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

Sobre estas questões esclarece o pensamento do grande pintor francês, de modo bastante preciso, seu biógrafo Jacques Thuillier. Escreve ele que

Historiar, como se dizia então, não supõe somente a escolha hábil dos episódios e a clareza da ordenação: é preciso que cada um dos atores tenha seu papel, e o tenha de tal modo expressivo que se faça compreender por aquele que olha o quadro. A história será rica se os atores forem numerosos, ele agradará se os atores, longe de repetir o mesmo gesto, sugiram cada um ao seu modo as circunstâncias particulares do discurso.²⁵

Sobre a habilidade de se exprimir através da *muta eloquencia* escreve ainda Thuillier que

Toda sua vida Poussin procurou a maneira mais convincente de exprimir uma ação e o essencial de sua celebridade deve-se a arte na qual ele sabia cernir o drama e expor as circunstâncias diversas. Vê-se que ele renuncia a este jogo teatral. Pouco a pouco a ação se distensionava, os personagens retomam sua individualidade, ele se justapõem ou entretêm um simples diálogo.²⁶

Uma definição de narrativa pictórica tem, obrigatoriamente, que incluir uma reflexão sobre a *ut pictura poesis*, mas por enquanto é suficiente que fiquemos com a definição de narrativa pictórica em termos de “uma seqüência

²⁵ In Nicolas Poussin. Paris: Fayard, 1988, p. 147-148. Or, *historier*, comme on disait alors, ne suppose pas seulement le choix habile des épisodes et la clarté de l'ordonnance: il faut que chacun des acteurs tienne son rôle, et le tienne de façon assez expressive pour se faire comprendre par celui qui regarde le tableau. L'histoire sera riche si les acteurs sont nombreux; elle plaira si les acteurs, loin de répéter le même geste, suggèrent chacun à sa façon quelque circonstance particulière du récit

²⁶ Idem, p. 274. “Toute sa vie Poussin avait cherché la manière la plus convaincante d'exprimer une action, et l'essentiel de sa célébrité tenait à l'art lequel il savait nouer le drame et en exposer les circonstances diverses. On voit qu'il renonce à ce jeu théâtral. Peu à peu, l'action se détend, les personnages reprennent leur individualité, ils se juxtaposent ou tout au plus entretiennent un simple dialogue.”

de episódios concebidos com uma continuidade temporal, evocando no espectador o sentido de tempo e espaço”²⁷.

²⁷ Meyers: 1984, p. 35.

Narrando com fragmentos

Antes de encaminharmos esse discurso para a presença da narrativa na arte contemporânea é necessário que nos interroguemos sobre se podem ser consideradas narrativas todas as obras construídas fragmentariamente. Esta interrogação está vinculada ao fato de que as narrativas que ocorrem na contemporaneidade são, regra geral, construídas de modo fragmentário, isto é, não estão vinculadas a mega-narrativas como a mitologia, a história, a literatura e as narrativas bíblicas.

Na produção contemporânea, principalmente nos casos de Sophie Calle, Christian Boltanski, Vera Chaves Barcellos entre outros ocorre, talvez, um fenômeno que poderíamos colocar em paralelo (não sem um certo cuidado) de retorno ao modo gótico de narrar, isto é, com formas narrativas pré-renascentistas. Isto implica a fragmentação da narrativa, que poderíamos apontar como índice da fragmentação da história contemporânea, não correspondendo seus pedaços uns aos outros, da diluição das idéias de totalidade e multiplicidade tão bem expostas por Gilles Deleuze em “Proust e os Signos”²⁸. Mas para entendermos melhor isso é necessário recuar na história da arte.

Arnold Hauser estabelece que a questão da narrativa pictórica, que ocupou artistas e estudiosos por tanto tempo, aparentemente foi equacionada com o declínio da pintura histórica no Século XIX e sua substituição por outras

²⁸ Proust e os Signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, cfe. p. 111, 121, 122.

modalidades narrativas como o cinema e a fotografia. Mas bem antes esta aparente equação passou por soluções parciais, tais como a substituição do método de justaposição de imagens no *Trecento* italiano para o método contínuo do Renascimento.

Hauser²⁹ estuda esta questão apontando que a arte gótica, que concebia o espaço como sintético e analisável, permitia que diferentes cenas do drama se seguissem umas as outras, concentrando a ação em etapas sucessivas. Na pintura posterior, a renascentista, a ação é panorâmica, a representação é unificada, a obra de arte forma uma unidade indivisível e o espectador tem uma visão global da ação. A diferença entre os dois modos narrativos está na substituição da forma básica gótica - a justaposição - que implica no princípio da expansão, da coordenação e da seqüência livre pela forma perspéctica que apresenta num só contínuo narrativo, implicando aí o princípio da concentração da ação num só lugar e tempo (uma aplicação das regras aristotélicas das unidades de ação, tempo e espaço), da subordinação de todos os elementos e a aplicação rigorosa de uma estrutura geométrica.

Importante é a consciência de que nos constituímos de fragmentos, de traços de imagens. O sujeito hoje é cindido, não é o sujeito uno da filosofia. Assim estas construções fragmentárias são tomadas hoje por modalidades narrativas em si mesmas. Não é o momento de iniciar uma crítica a esta colocação mesmo porque vivemos a era do pós mega-narrativas e esta é,

²⁹ *In* História Social da Literatura e da Arte, 1972, Tomo I, p. 365-7.

talvez, a única maneira de continuar contando histórias, pelo menos por enquanto.

Marc Jimenez historia a permanência das narrativas até o século XX através da análise da recorrência da questão das correspondências. Escreve ele que

no século XIX e no século XX, a idéia de uma relação entre as artes aparecerá outra vez. Evidentemente não se trata de repor em vigor o *ut pictura poesis*. Em compensação, chegar-se-á por exemplo, a descobrir correspondências entre sons e cores, isto é, semelhanças estruturais entre as obras de diferentes artes. (...) Étienne Souriau esforçar-se-á para por em evidência “elementos de estética comparada”; tal é o subtítulo da obra publicada em 1947, *La correspondance des arts* (Paris, Flammarion, 1947) em que a comparação não recai sobre as próprias obras, mas sobre as semelhanças entre os procedimentos criativos ou ‘instaurativos’ segundo o termo de Souriau.”³⁰

Jimenez acrescenta ainda que o discurso de Lessing encontrou seu prolongamento na “idéia de certos partidários do modernismo artístico. Afirmar que todas as artes, sobretudo a pintura, a escultura e a arquitetura, somente podem evoluir permanecendo circunscritas no interior de seu meio específico é para Clemente Greenberg a condição *sine qua non* de sua autonomia.”³¹

O discurso de Jimenez encaminha para a contemporaneidade através das relações, estabelecidas por T. W. Adorno, para a convergência das artes como a característica fundamental da arte moderna, desde o início do século até os anos 50. A história segue seu rumo: Jimenez escreve, na continuidade

³⁰ In “O que é estética?”, 1999, p. 101.

do seu discurso, que as artes especializaram-se a um ponto extremo ocorrendo, entretanto,

paradoxalmente (...) aproximações, a conjunções, intercâmbios que tendem a abolir divisórias. Tudo acontece como se a vontade de criar elos entre as diferentes práticas artísticas, de associar materiais heterogêneos, de conjugar práticas artísticas, fosse mais forte do que a preocupação de classificar, de ordenar, de ‘administrar’ o domínio do imaginário e do sensível. Não se estaria sonhando com uma ‘polissensorialidade’ que reatasse, de forma nostálgica, com ‘a obra de arte total’ e se esforçasse por unificar a esfera estética?”³²

Naturalmente estas colocações encaminham para a questão das manifestações multimídias para, ainda conforme o mesmo autor, “as simbioses inéditas entre o som, a imagem e o texto num universo virtual de três dimensões.”³³

Não entraremos neste universo. Recuemos mais uma vez no tempo e observemos a pintura dos anos 60 do ponto de vista da constituições de narrativas.

Jean-Luc Chalumeau estabelece a fundação da figuração narrativa na pintura dos anos 60, na França, como um processo de restabelecimento do discurso político na arte. Os artistas tornam-se “agentes concretos da história”³⁴, com o máximo de consciência do sentido de seu fazer artístico,

³¹ Jimenez: 1999, p. 102.

³² Jimenez: 1999, p. 103.

³³ Jimenez: 1999, p. 103.

³⁴ *In* “Lectures de l’art”, 1981, p. 157.

utilizando-se, para isso, do modo narrativo das histórias em quadrinhos com o objetivo de obter uma figuração da duração (*durée*).

O nome Figuração Narrativa é, segundo Chalumeau, que será nosso guia neste período da história, de autoria do escritor Gérald Gassiot-Talabot que vai mencioná-lo no texto para a exposição “Mitologias Contemporâneas I” (Julho de 1964). Baseado na estrutura da histórias em quadrinhos Gassiot-Talabot definirá como narrativa (ou pintura narrativa) “toda obra plástica que se refere à representação figurada na duração, por sua escritura e sua composição, sem que seja sempre necessário falar de ‘récit’”.³⁵ É importante aqui reproduzir a observação de Chalumeau ao escrever que é

Impossível, então, confundir o espírito narrativo com toda uma parte da Pop Art que não está próxima senão na aparência: se Lichtenstein isola algumas cenas de quadrinhos e se Warhol repete as imagens das estrelas, um e outro, longe de conceber um conjunto evolutivo, suspendem o tempo e congelam o instante. Neles, o ícone devora e imobiliza o espaço.³⁶

Chalumeau esclarece que, apesar de os artistas utilizarem-se de meios e recursos oriundos da história em quadrinhos, fotonovela, imagens publicitárias etc., todas com características narrativas bastante acentuadas, o discurso da narração pictural tornou-se fragmentário e de leitura árdua, “os pintores não se

³⁵ In “A Figuração Narrativa”, catálogo da exposição História em Quadrinhos e Figuração Narrativa”, Museu de Artes Decorativas, Paris, abril 1967, p. 299, citado em Chalumeau, cfe, nota 32, p. 157. Infelizmente não tive acesso a este texto nas bibliotecas públicas visitadas em Paris durante o doutorado-sanduíche.

³⁶ Chalumeau: 1981, p. 157.

dedicaram senão raramente à missão de contar diretamente uma história.”³⁷ “Trata-se sobretudo de um ‘tecido narrativo’ que de um desenvolvimento preciso.”³⁸ A discussão estabelecida por Chalumeau encaminha para uma análise da obra dos principais artistas do período (Télémaque, Rancillac, Foldès, Bertini, Sarkis, Erró etc.), enfatizando suas características específicas mas atentando para o que ele considera o mais específico deste tipo de produção, ou seja, a introdução da dimensão temporal na arte do período.

Este é um aspecto de vital importância quando tratamos de narrativas pictóricas (ou quaisquer outras modalidades narrativas). A temporalidade é uma tradição na arte ocidental que foi abandonada durante o século XIX, com o Impressionismo e, posteriormente o Fauvismo (quanto as séries, recorrentes na pintura de Claude Monet – por exemplo nas “Catedrais de Rouen” -, Jacques Aumont vai indicar que este era um recurso que visava, mais do que uma narrativa, a fixar “unos estados sucessivos de un mismo lugar”³⁹) e vai culminar na abstração lírica e na *action painting*. É esta possibilidade de fixar a duração (*durée*), utilizado de modo concreto (e também com vistas a uma ação simbólica) por Arroyo, Aillaud e Recalcati no “Vivre et laisser mourir ou La fin tragique de Marcel Duchamp” (1965) que vai, principalmente, possibilitar o reencontro da arte com um de seus gêneros mais diletos, a pintura histórica. Não se trata, entretanto, da pintura histórica nos moldes seiscentistas e setecentistas, mas de uma pintura (e aqui podemos abrir para uma terminologia

³⁷ Chalumeau: 1981, p. 157.

³⁸ Gérald Gassiot-Talabot, apud. Chalumeau, 1981, p. 157.

³⁹ In “Ojo Interminable”, 1997, p. 68.

mais ampla – de uma arte) que vai, ao par do relato, entendido aqui de modo expandido, possibilitar as manifestações pessoais sobre a história de Christian Boltanski, os discursos pessoais com carga ficcional de Gasiorowski, os meta-discursos de Jean Le Gac, as narrativas investigativas (ou *récits*) de amplo espectro de Sophie Calle e ainda as criações plenas de sugestões narrativas de Vera Chaves Barcelos além das ficções de Alain Bublex.

Como e porque narrar?

“*Existem muitos objetos sobre minha mesa de trabalho. (...) Este arranjo do meu território se faz raramente ao acaso. Ele corresponde seguidamente ao início ou ao fim de um trabalho preciso.*” Não foi certamente a partir destas afirmações de Georges Perec, em *Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail*⁴⁰, que construí o *Experimento Narrativo n° 1(8)*. Mas elas dão um ponto de vista muito próximo daquele que me motivou a construir o trabalho e, mais importante, indica a duplicidade que há entre a longa enumeração de objetos levada à cabo por Perec no seu texto e o olhar varredor que utilizei para o trabalho. Que têm em comum os dois trabalhos, o literário e o plástico? Ambos são narrativas.

Complexa, para não dizer complicada, a questão de batizar como narrativas dois trabalhos tão díspares. Um é literatura e outro é uma obra plástica. Mas não é tudo; é só o começo. Georges Perec é um escritor ocupado em enumerar, relacionar, listar, classificar etc. os fatos e objetos do mundo e essa atividade muito dificilmente poderia ser chamada literatura. O *Experimento Narrativo no. 1 (4)* não é pintura, não é desenho, não é fotografia, não é instalação e também não é *story-board*, não é história em quadrinhos e não é fotonovela, apesar de usar tudo isso. Ambos são narrativas: a primeira é literária e a segunda é plástica.

⁴⁰ In “Penser/Classer”, 1985: “Il y a beaucoup d’objets sur ma table de travail. [...] Cet aménagement de mon territoire se fait rarement au hasard. Il correspond le plus souvent au début ou à la fin d’un travail précis.”

Está registrado, na versão primeira deste projeto, o desejo de reconstruir um tempo passado através dos seus indícios materiais. Outros caminhos, entretanto, se abriram a partir deste desejo. O *Experimento Narrativo no. 1* tem então o caráter de obra fundadora, mais do que a *Narrativa: em processo (3)*, relatada anteriormente. Há, neste trabalho, o intuito de constituir algo a partir não só de um desejo mas, principalmente, a partir de um projeto estabelecido.

Constituída a obra e exposta estabeleceu-se um campo demarcado de pesquisa. Esta pesquisa precisava, a partir dos atributos detectáveis no meu trabalhos e no dos artistas referenciais, de um roteiro ou uma grade que possibilitasse um olhar ordenado sobre o todo⁴¹.

A leitura de Nelson Goodman foi importante neste momento, pois ajudou-me a pensar sobre a especificidade do que entendemos por narrativa.

⁴¹ Esta grade é dada pelos atributos do comentário/narrativa detectáveis em meus trabalhos. É a partir destas recorrências que a leitura, análise e conseqüentes contribuições de Goodman, por exemplo, esclarecem aspectos específicos.

Narrativa, segundo Nelson Goodman

No seu livro *L'Art en Théorie et en Action*⁴², Goodman parte do estabelecimento da possibilidade das narrativas nas artes visuais sem, no entanto, entrar em considerações sobre o tema propriamente dito e sua definição. A questão apresentada por Goodman prende-se na preocupação de distinguir a narração de outros tipos de discurso como o estudo e a sinfonia.

Afirma Goodman que na narrativa (*récit*) as mudanças do curso dos eventos podem chegar muito longe, mas elas não podem passar de certos limites sem uma perda da história.

O autor ressalta a questão de que as mudanças que distinguem a arte de contar são sempre em função da narrativa e não mais ligadas a uma ordem absoluta. Para justificar isso ele recorre a exemplos variados, versando prioritariamente sobre a ordem dos fatos narrados.

O primeiro destes exemplos é *A Conversão de São Paulo*, pintura de P. Bruegel. Goodman afirma que o quadro apresenta uma história intemporal, “estranha a toda sucessão de eventos como a todo encadeamento narrativo”⁴³. As imagens não comportam uma ordem nem mesmo preferência de leitura. O que está implicitamente contado pertence ao tempo e não ao espaço da pintura. Existem diferenças entre o tempo da narração (história) e o tempo da narrativa? A ordem, numa pintura, não altera o resultado final, que é a própria pintura,

⁴² Paris: Éditions de L'Éclat, 1996. Edição que apresenta a tradução dos dois primeiros capítulos do livro *Of Mind and Other Matters*, Harvard Univ. Press, Cambridge Mass. 1984.

⁴³ Goodman: 1996, p. 11.

mas, como achar a ordem (seqüência) certa? Não há orientação, há apresentação da história, dos fatos e dos feitos. A ação se desenrola no espaço e não no tempo.

O segundo exemplo é a pintura *Psyché* de Jacopo del Sellaio. Aqui ocorre outro modo de contar. O artista apela ao tempo e a narrativa possui uma ordem definida. Como isso ocorre? Goodman nos narra que *Psyché* é repetida diversas vezes dentro do quadro, uma para cada episódio de sua história. Já que uma pessoa não pode estar em vários lugares ao mesmo tempo, isto quer dizer que a diferença da posição espacial das várias cenas deve ser interpretada como uma diferença de posição temporal entre os eventos pintados. Poderíamos pensar que um conto escrito contém em todo o seu espaço/tempo sua completude. Isto é, a história é apresentada simultaneamente, uma ordem narrativa está claramente estabelecida, como no caso de algumas pinturas de Poussin, por exemplo, conforme podemos ver em *Et in arcadia ego*, brilhantemente analisada por Claude Lévi-Strauss⁴⁴. Nesta pintura de Sellaio o encadeamento principal está conforme as convenções lingüísticas, ou seja, lê-se da esquerda para a direita. A personagem principal de Sellaio, *Psyché*, orienta o espaço e o tempo. Aqui é importante ressaltar que a ordem dos eventos não corresponde obrigatoriamente a ordem da narrativa

O terceiro exemplo é a *Descoberta do Mel* de Piero di Cosimo. Escreve Goodman que a pintura mostra três episódios da lenda de Sileno, e o que é contado se desenrola no tempo, mas a ordem da narrativa não é clara. A

⁴⁴ In “Olhar Escutar Ler”, 1997.

direção da narrativa não pode ser inferida a partir da ordem na qual os eventos têm lugar. A direção da narrativa, dentro da imagem, não é manifestamente mais da esquerda para a direita. As cenas não são alinhadas, elas não se situam mais sobre o mesmo plano figurado e, mais importante ainda, não existe nenhuma indicação comparável à orientação repetida de cenas da esquerda para a direita que caracteriza a obra de Sellaio. Mas, apesar de não ter direção, a disposição espacial da narrativa se distingue da ordem de produção dos eventos já que um evento que não se produz entre dois outros está pintado entre eles. Isto não quer dizer que haja uma antecipação nem um retorno para trás, mas que há uma interposição.

O quarto exemplo é *La Vie du Christ* de Memling, pintada em numerosos episódios dentro de uma paisagem única. A organização dos eventos da vida de Cristo é espacial, atemporal, isto é, segundo Goodman, tudo ocorre no mesmo tempo/espço da tela.

O último exemplo tratado extensivamente por Goodman (ele trata de outras obras, mas de maneira sumária) é a *Biografia em Imagens* de Hata no Chitei. Nesta obra cinco grandes painéis formam uma imagem contínua onde estão dispostas cerca de sessenta cenas da vida do príncipe, destacadas da paisagem do fundo. A ordem das cenas difere da ordem dos eventos, pois cenas que pertencem a todas as épocas da vida do príncipe aparecem em todos os painéis. Qual princípio governa esta disposição? Se ocorrem cenas da infância, da juventude, da maturidade, da velhice, da glória após a morte e de

vidas anteriores misturadas não há uma ordem cronológica. Goodman sugere que há uma evolução narrativa espiritual sobre a temporal.

A afirmação mais importante de Goodman, aquela que justifica a escritura do texto e caracteriza-se como a primeira modalidade narrativa, é a de que os diversos exemplos picturais e verbais mostram que em uma narração, nem a narrativa, nem o que está explicitamente contado tem necessidade de se desenrolar no tempo, e eles sugerem que, independente da maneira que a narração está organizada, ela será sempre uma narração.

Um resumo de seus exemplos pode nos encaminhar para a consolidação de uma estrutura analítica. Assim em Bruegel a ação ocorre em um espaço único, elas são ações temporais e não há alguma indicação de personagem ou de sua atuação. Na obra de Sellaio, a ação se dá no tempo, mas também no espaço único da tela e é indicada pela personagem. Em Cosimo isto ocorre no tempo e o espaço é manipulado (ordem modificada) e a personagem não indica nada. Em Marsyas a ação acontece no espaço em paisagem única e aqui também a personagem não indica o quê. Em Ghiberti ela se dá no espaço e no tempo indicado de leitura, de acordo com os conhecimentos de história bíblica que possua o espectador. Na obra de Memling a ação ocorre no espaço em paisagem única e o tempo não é referenciado. Finalmente em Hata a ação vai acontecer no tempo (ou tempos, se considerarmos as encarnações anteriores da personagem biografada) e também no espaço manipulados.

Na seqüência de seu texto Goodman nos apresenta a segunda modalidade/possibilidade de narração - o *Estudo* - afirmando inicialmente que

tudo nos leva a acreditar que sejam quais forem as alterações na ordem da narrativa, ela será sempre uma narração. Mas o autor nos alerta: não se pode, entretanto, dizer que toda narração seja de natureza que comporte toda reorganização. Existem histórias que sendo reorganizadas de certas maneiras cessam de ser história para tornarem-se estudos.

Consideremos, por exemplo, diz Goodman, o relatório de um psicólogo que relata cronologicamente o comportamento de um paciente. Nós vamos ter uma narrativa subordinada a uma história. Mas se reordenarmos os episódios segundo as significações que eles apresentam em forma de sintomas, por exemplo, começando pelos sintomas de tendências suicidas, depois de claustrofobia, depois de indiferença psicótica e suas conseqüências – ela cessa de ser uma história e torna-se uma análise, um estudo de caso. A reorganização da narrativa nos faz passar de uma narração a outra coisa.

Afirma Goodman que não há exemplos pictóricos, mas que podemos fabricar um: cenas da vida de um santo, por exemplo, poderão ser reagrupadas segundo alguns temas – as tentações a que ele resistiu, as perseguições às quais foi submetido, os milagres que executou e assim por diante, de maneira a decompor a crônica sob uma classificação dos eventos que se refiram a acontecimentos significantes do ponto de vista religioso.

A terceira modalidade/possibilidade de narração apresentada por Goodman é a *Sinfonia*. Afirma o autor que a classificação que suplanta ou subordina a cronologia não se realiza sempre sobre a base dos caracteres tópicos. Às vezes ela se realiza sobretudo a partir de qualidades expressivas ou

de outras qualidades esteticamente apropriadas, tais como a que se produz em uma peça de teatro na qual os episódios são agenciados à maneira de um jogo de hóquei, a partir de propriedades dinâmicas e rítmicas, em um conjunto de movimentos comparáveis aos de uma obra musical. Em tais casos, a história torna-se mais uma sinfonia que um estudo.

Goodman chega a algumas conclusões, a saber ;

- que não é mais a ordem da narrativa mesma que anula a narração (importante também o destaque dado à descrição, quando afirma que a presença intermitente de passagens discursivas reforça o estatuto de estudo em detrimento da narrativa);
- em alguns casos o estatuto narrativo, ao invés de ser anulado, é atenuado;
- de acordo com a ordem dos eventos apresentados podemos ter uma narrativa, um estudo ou uma sinfonia e finalmente que
- se a narração é normalmente chamada a sobreviver a toda sorte de contorções isto pode, em vez de nos dar uma história, simplesmente nos privar dela.

Compreender as análises dos exemplos efetuadas por Goodman, é uma ação complexa, já que o livro não traz as reproduções das obras analisadas e estas não são obras facilmente localizáveis. Podemos, portanto, apenas imaginar as obras a partir das quais o discurso é fundado e, calmamente, aceitar suas colocações. Mas podemos, isto sim, se aceitarmos as limitações impostas, elaborar uma grade resumo das principais considerações do autor.

Assim, a partir da leitura das análises, enumeramos e chamamos de Elementos da Ação:

- as personagens (que podemos expandir, considerando não só pessoas, mas também animais ou coisas);
- o espaço, lugares reais ou imaginários e, finalmente,
- o tempo, que pode ser cronológico ou não.

Outra grade-resumo é a dos Tipos de Discursos, a saber:

- a narração/história, onde a ordem alterada não modifica a compreensão;
- o ensaio/exposição, no qual a ordem alterada muda o sentido e, finalmente,
- a sinfonia/cadeia de fatos, na qual a ordem é encadeada, como na música, ou seja, um tema encaminha o seguinte.

(12) Vera Chaves Barcellos. "Les Revers du Rêveur", 1999. Instalação com três vitrines e fotografias em preto e branco, medidas variáveis, Pinacoteca da Feevale.

Análise de exemplos a partir dos enunciados de Goodman

A partir deste estudo, a análise de Goodman pôde ser aplicada a alguns exemplos contemporâneos, sendo feitas as adaptações necessárias, conforme se segue.

Exemplo 1: Vera Chaves Barcellos – “*Les Revers du Rêveur*”⁴⁵ (12)

Constituída como uma instalação, esta obra de Vera Chaves Barcellos propõe ao espectador uma série de elementos: três vitrines com objetos, uma delas com um vestido, e uma série de fotografias. A personagem enunciada no texto de apresentação, escrito por Mônica Zielinsky⁴⁶, é a Rainha, da qual temos apenas alguns vestígios materiais nos objetos apresentados nas vitrines (roupas, lenço e cinzas) e fotografias feitas a partir de imagens de vídeo.

O título do trabalho abre espaço para alguns jogos: *Revers* é reverso ou avesso, literalmente falando, mas também é, em sentido figurado, revés ou desgraça. *Rêveur* é visionário, pensativo, melancólico. Quando lemos o título somos inclinados a procurar no trabalho o avesso ou a desgraça de um visionário, mas a indicação material é para uma outra personagem que está presente através dos vestígios materiais (roupas, lenço, etc. em vitrines com cinzas).

⁴⁵ Obra de Vera Chaves Barcellos, apresentada na Pinacoteca da FEEVALE, em março de 1999.

As imagens de filmes apresentam uma seqüência composta de cinco fotos de filme que mostram: uma mulher sentada numa cama à espera de um sinal; uma figura (a mulher?) que caminha defronte a uma lareira em direção a um campo escuro à direita do espectador; um casal, com a mulher vista anteriormente, mas de costas, tendo entre as mãos um rosto, presumivelmente masculino; a mesma mulher retornando e, finalmente, a mulher, possivelmente sentada em um trono, cercada de pessoas em uma sala, talvez a sua corte. Temos aqui uma narrativa.

A sala de exposição é o espaço por excelência da ação ou o espaço real, por que é na sala que estão contidas as vitrines com os objetos e a seqüência de fotos ou seja, os elementos da narrativa. A circulação do espectador pela sala e em torno dos objetos vai configurar a narrativa em sua completude. O lugar é ao mesmo tempo o espaço real da narrativa e o espaço imaginário, pois a leitura dos objetos e das fotos é que completa a ação.

Podemos falar de um tempo cronológico que é o tempo da recepção e de um tempo acronológico que é aquele proposto pela artista ao articular imagens e objetos, possivelmente do passado, mas sem qualquer referência temporal. A idéia talvez seja esta mesma, referir-se a um tempo não definido para marcar a permanência da imaginação.

A colocação do trabalho de Vera Chaves Barcellos em uma das categorias propostas por Goodman é complexa. Temos uma ordem indefinida

⁴⁶ “Entre Vestígios, o enigma de uma rainha”, catálogo da mostra “Le Revers du Rêveur”, Pinacoteca da FEVALE, Março de 1999. O uso do texto da apresentação já inclui, por si só, um outro dado, o da interpretação.

dos elementos da narrativa: não sei qual leitura deve ser feita em primeiro lugar, se as fotos ou os objetos em vitrines (certamente a obra está aberta a qualquer ordem de leitura, visto que a artista não indicou o percurso). Mas esta indefinição de ordem não prejudicará a leitura. Mesmo correndo o risco de estabelecer uma análise redutora podemos dizer que a ação se desdobra em espaços múltiplos e no tempo da recepção, visto que a história está congelada nos seus vestígios materiais. De acordo com estas características poderíamos classificá-lo como uma *Narração*. Mas uma recepção sistemática e analítica dos elementos construtivos do trabalho indicam mais uma classificação como um *Estudo*: de meios plásticos e de modos narrativos. Mas ainda poderíamos ler em ordem encadeada, isto é, lançar mão de alguns temas propostos e seguir a leitura tendo este fio condutor. Assim, o vestido branco, com toda a sua carga simbólica e afetiva, poderia nos guiar através do trabalho, sendo visto não só na sua realidade material, mas remetendo para sua representação fotográfica e ainda ecoando nos outros objetos e nas cinzas.

(13) Sophie Calle. "Le Strip-tease"

Exemplo 2: Sophie Calle - *Le strip-tease*⁴⁷

Le strip-tease é um dos trabalhos da artista francesa Sophie Calle apresentado em sua exposição intitulada *Doubles-Jeux*, de caráter retrospectivo e tendo como tema principal a transposição de uma narrativa literária, o romance *Leviathan*, de Paul Auster, para uma narrativa plástica. O título Jogos Duplos faz referência ao fato de o escritor ter-se inspirado na artista para escrever sua obra de ficção e, na mostra, a artista tornar real a visão que o literato tem dela.

O trecho que narra a atividade da protagonista, Maria, como *stripper* em uma boate de *Times Square* ocupa somente as páginas 90 e 91 do livro (na edição francesa). Sophie Calle utilizou 20 fotos e dois textos para reconstruir a narrativa. A primeira imagem é do trecho do romance. Em seguida temos uma foto da boate Eros onde aparece a protagonista e suas colegas de trabalho e, na seqüência temos dezoito fotos com o *strip-tease*, desde Maria/Sophie inteiramente vestida até a nudez falsamente erótica do final, na qual ela aparece com chapéu e véu, estola de peles, sapatos de saltos altos e visivelmente constrangida. Após esta narrativa, temos outro texto no qual ela descreve como e porque foi agredida por uma colega de trabalho, teve sua peruca loira roubada e ficou desmaiada. A última foto mostra a cena.

Quanto aos diferentes papéis, Sophie Calle promove um verdadeiro *imbroglio*: a personagem é Maria, encarnada por Sophie. É um dos jogos

⁴⁷ Obra de Sophie Calle apresentada na mostra *Doubles-Jeux*, no *Centre National de la Photographie*,

duplos tão ao gosto da artista, que se coloca literalmente em situações complexas para dar veracidade aos seus *récits*. Maria é inspirada em Sophie e Sophie incorpora Maria numa realização plástica de Sophie. É uma cadeia na qual se torna difícil dizer quem é quem.

O espaço narrativo é o da boate, mas também é o do trabalho posto na galeria e ainda o do texto literário. A narrativa se desdobra em três locais, ou três suportes simultâneos, isto se não considerarmos o *Livre III – Les Panopies*, onde tudo isso é contado.⁴⁸ Mas a ação propriamente dita ocorre em um espaço único que é a boate, como se assistíssemos a um filme.

O tempo, assim como o local, é múltiplo. Mas as considerações feitas para o local servem também para o tempo e só nos resta acrescentar que o tempo ganha uma permanência maior principalmente por causa de sua permanência no livro.

Le Strip-tease, de Sophie Calle, é uma narração no sentido lato da palavra se ficarmos restritos a narrativa do *strip-tease*. Se formos buscar seu enquadramento dentro da mostra ele torna-se um ensaio ou uma exposição, pois aí teríamos que considerar a moldura no qual ele se enquadra, que é a transposição do texto literário para uma narrativa plástica.

Paris, setembro a novembro de 1998.

(4) “Experimento Narrativo no. 1”, 1999. Cinquenta imagens fotográficas sobre papel (primeira exibição); 33 imagens (segunda e terceira exibições), 30 x 21 cm cada imagem.

⁴⁸ “Les Panoplies”, 1998.

Exemplo 3: *Experimento Narrativo n° 1*⁴⁹ (4)

Configurado inicialmente com cinqüenta segmentos de origem fotográfica, este trabalho foi construído com a intenção de contar uma história. Daí a razão de remeter para a frase de Perec sobre a mesa de trabalho. Todo ele está contido sobre a mesa assim como uma natureza morta que pode conter em si outros gêneros pictóricos tais como a paisagem e o retrato.

Este trabalho não tem uma personagem evidente, como a rainha de Vera Chaves Barcellos ou aparente, como a Maria de Sophie Calle. Aqui a personagem é o própria obra em potência sobre a mesa de trabalho. Este local é o lugar real onde o trabalho potencialmente existe, mas sua realização só se dá quando ele está decomposto em seqüências fotográficas na parede. Sua realização ocorre em um plano material real mas também no plano imaginário, pois é necessário lê-lo para que ele exista enquanto narrativa. Assim, temos dois tempos acontecendo: um cronológico, que é o da leitura e outro acronológico, que é aquele no qual ele foi configurado e aparece em cada uma das fotos.

Posso enquadrá-lo como uma narrativa pois ele ocorre em um tempo/espaco real e suas partes podem ser modificadas sem que sua historicidade se perca. Uma modificação excessiva talvez o embaralhe demasiado e, neste caso, ele poderia tornar-se um ensaio ou exposição. Ocorre

⁴⁹ Obra apresentada inicialmente na mostra *Apressa-te Lentamente*, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS (outubro de 1999) e depois, com alterações, na Galeria Iberê Camargo (maio de 2000) e na Pinacoteca da FEEVALE (outubro de 2000).

que a realidade interna do trabalho é uma exposição, pois o que é contado é como se pode construir uma narrativa a partir de elementos soltos e organizados de acordo com um desígnio. Mas sua vocação primeira é narração, daí eu colocá-lo quase inequivocamente como uma narrativa.

Algumas considerações, por enquanto

Nos três casos analisados a narrativa está estreitamente ligada a presença da imagem, seja esta real ou a coisa em si (como no trabalho de Vera Chaves Barcellos) ou como imagens fotográficas. Conforme Jacques Aumont a questão da narrativa está ligada à questão da imagem e de como esta imagem pode conter uma narrativa. Esta pergunta implica a reflexão sobre a questão do tempo pois “se a narrativa é um ato temporal, como pode inscrever-se na imagem se ela não é temporalizada? E, se ela o for, qual é a relação entre o tempo da narração e o tempo da imagem?” pergunta-se o citado autor⁵⁰.

A relação entre o dizer – verbal - com o mostrar - mimético - encaminham para uma discussão sobre a ação de mostrar ou narrabilidade, ou seja, a possibilidade de narrar por “mostração”, que é, em última instância, a retomada de uma forma de expressão plástica histórica do universo erudito, unida a formas que hoje fazem parte do universo das culturas midiáticas.

A aplicação da análise de Nelson Goodman é enriquecedora como instrumento de estudo das narrativas, principalmente quando atentamos para as alterações que a narração pode sofrer sem perda de sua capacidade narrativa. Mas, infelizmente, seus exemplos ficam muito distantes da realidade da produção contemporânea sobre a qual me atenho. Adriano Pedrosa afirma, a propósito da condição pós-moderna das artes, que “uma das contribuições mais notáveis do pensamento e da prática pós-modernos foi a de subverter e

⁵⁰ In “A Imagem”, 1993, p. 244

colapsar as modernas categorias que segmentavam as linguagens estéticas – pintura e escultura, nas artes visuais; documentário e ficção, no cinema; crítica e ficção, na literatura”⁵¹. Assim, a leitura da produção atual fica muito dificultada, por estarmos lidando com narrativas que não mais se utilizam de mega-narrativas como a mitologia, as escrituras bíblicas e hagiográficas e as narrações históricas, tradicionais e recorrentes até o advento da modernidade. Vivemos no período das micro-narrativas, interiores ou psicológicas, meta-narrativas, falsificações, etc..

⁵¹ “O Lugar da arte brasileira contemporânea em tempos de multiculturalismo”. *In* Eventual 2, Outubro de

Anterioridade das narrativas

A questão da narrativa na contemporaneidade por si só mereceria uma análise individualizada. É importante retomar, mesmo que brevemente, o assunto para reconsiderar as razões da narrativa e de sua força excepcional no mundo contemporâneo. Qual a necessidade de termos discursos articulados (característica principal da narrativa)? Seria a narrativa o visível possível de nossa época? Conforme nos informa Daniel Arasse⁵², a figura do pintor-escritor, do artista praticando simultaneamente uma arte visual e uma escritura de ficção, é recente na história da arte. Esta idéia, tão cara aos artistas barrocos, sob a égide do *ut pictura poesis* nos encaminhou para uma análise deste *topos*, que pode ser desdobrado no da *muta eloquencia* e das suas relações com a arte retórica e ainda a inevitável recorrência de um terceiro elemento, nesta relação entre artistas e obras, isto é, o espectador.

Arasse, no texto citado, desdobra a longa história desta figura improvável nomeada no título de seu texto. Retomando o fio da meada a partir de Leonardo da Vinci e de seus dois textos fictícios fragmentários⁵³, que ele apressa-se em informar que são “descrições de quadros virtuais”⁵⁴, Arasse informa que a idéia de grande pintura está diretamente vinculada a assuntos emprestados do mito, da religião e da história. A culminação deste processo se encontra na obra de

1996, p. 20-21.

⁵² Le peintre écrivain – remarques sur une figure improbable. In Fictions d’Artistes. Artpress, hors serie, avril 2002, p. 9-14.

⁵³ Arasse: 2002, p. 9 e nota 1. Os textos intitulam-se Le Géant e Le Déluge.

⁵⁴ Arasse: 2002, p. 9.

Nicolas Poussin, paradigma do pintor douto, que conhece bem tanto a história, os mitos e a religião quanto a teoria literária e a arte retórica.

Para a perfeita culminação deste processo culto de produção plástica é necessário que a pintura clássica suscite no espectador uma “atividade ficcional própria, a qualidade e o sucesso da obra se medindo em parte devido à esta capacidade”⁵⁵. Naturalmente este processo teria seu esgotamento. Isto vai ocorrer com a pintura de gênero, no século XVIII, que vai privilegiar os temas tratados sem qualquer referência textual estabelecida, mas sem perder o caráter alegórico ou moral. Esta arte, ao contrário da anterior, não pressupõe uma cultura particular do espectador para ser compreendida. Logo o espectador pode “com toda liberdade produzir a narração que elas implicam”⁵⁶.

Para interromper de modo satisfatório a questão da anterioridade das narrativas é necessário que nos lembremos da recorrência comum dos artistas escritores na contemporaneidade. Naturalmente estes artistas-escritores são, na sua grande maioria não ficcionistas, mas mais produtores de textos sobre o processo de criação de suas obras⁵⁷. Arasse nota que a reaparição recente do artista-escritor pode estar ligada ao enfraquecimento da preponderância da “pintura pura” e a necessidade de compensar a ruptura “que a modernidade quis introduzir nas relações sutis que, na idade clássica, relacionavam entre si

⁵⁵ Arasse: 2002, p. 11: “activité fictionnelle propre, la qualité et le succès de l’oeuvre se mesurant en partie à cette capacité même”.

⁵⁶ Arasse: 2002, p. 12: “en toute liberté produire le récit qu’elles impliquent.”

⁵⁷ Dois exemplos dos dois casos: José Roberto Aguillar e seu romance “A Canção de Blue Brother” (SP: Nobel, 1983) e Edith Derdyk e seus livros sobre a poética do ator criador.

as artes visuais e as ficções verbais”⁵⁸. O restabelecimento desta relação estreita entre arte visual e literatura vai possibilitar a inserção do discurso literário (como em Vera Chaves Barcellos e Sophie Calle por exemplo) nas artes visuais e também o contrário, as artes visuais na literatura (como o caso de Valêncio Xavier). Mas as possibilidades são inúmeras e os exemplos múltiplos.

⁵⁸ Arasse: 2002, p. 14: “que la modernité a voulu introduire dans les relations subtiles qui, à l’âge

OS PROCESSOS DE FICCIONALIZAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Procurar as razões dos artistas se ocuparem em criar realidades levou-me a Investigar os processos de ficcionalização na arte contemporânea. No meu entender esta necessidade de criar realidades estaria, entre outras razões, ligada à necessidade de estabelecer diálogo com o público. Diálogo aparentemente pautado na relação com as histórias contadas que, na sua base, está estabelecendo um outro diálogo mais profícuo, ou seja, aquele entre o criador em processo de criar e seu público. Podemos observar ainda, nos artistas que analisaremos, um grande investimento em tornar visível seus processos de constituição de obras.

A atuação meta-lingüística não impede a fruição em um primeiro nível – o da ficção – ao contrário, estabelece uma relação de surpreendente eficácia (como poderemos observar) ao mesmo tempo em que dá a ver, num segundo nível, os processos de constituição destas obras. Retomamos aqui neste momento a questão colocada no barroco francês, quando indicamos uma curiosa aproximação com a produção contemporânea. Contrário a este período histórico, estamos longe da possibilidade de tomarmos como modelos de humanidade aqueles personagens míticos, bíblicos ou heróicos. A valorização da ficção para salvar o princípio da imitação e da conseqüente identificação do espectador com a obra e seu autor na realidade atual, vai ocorrer através da verdade e da verossimilhança em obras de arte cujo desvio fictício é fundado na

classique, rapportaient les uns aux autres arts visuels et fictions verbales.”

qualidade da observação do artista através de sua narrativa não heróica e muito próxima do espectador. Nossos anseios e heróis são diferentes dos anseios e heróis do barroco francês. Logo, é necessário que as ficções estabelecidas para resgatar o princípio da mimese sejam passíveis de identificação imediata com o público atual.

Neste texto introduzirei a discussão sobre a ficção e o documentário na arte contemporânea a partir de exemplos de artistas como Sophie Calle, Alain Bublex, Vera Chaves Barcelos e do escritor Valêncio Xavier. A análise destes exemplos permitirá colocar algumas questões que servirão como base para discutir e apresentar algum dos meus trabalhos, principalmente o trabalho intitulado *Saudade*, que transita conceitualmente entre estes dois termos.

Como decorrência natural do tema documentário é necessário introduzir também o do documento. A questão do que é documento, seu estatuto dentro da arte contemporânea, seus usos e intensidade será desdobrado ao longo das análises após o que retomaremos.

Estabelecer uma discussão sobre documentário e ficção pode parecer, a princípio, inteiramente gratuita no contexto de um projeto em artes visuais. A verdade é que não se discute o caráter ficcional ou documental de uma obra de arte. Quando se está frente a um quadro, gravura, escultura, instalação, enfim, qualquer manifestação artística limitada ao campo das artes visuais nunca se discute se esta obra é uma obra de ficção ou um documentário.

Na realidade, nunca se discute o estatuto de verdade desta obra. As obras de artes plásticas são. Pura e simplesmente são. Jamais se pensou em

dizer que esta ou aquela obra é falsa, no sentido de que ela inventa uma outra realidade além da própria que vivemos. Complexa e talvez impertinente discussão. Talvez inoportuna se considerarmos que qualquer obra de arte, de qualquer período da história, independente de seu valor artístico intrínseco ou extrínseco - sua raridade por exemplo – lhe garantem um lugar na história da arte como um documento. Logo, enquanto documentos, as obras de arte são verdadeiras e não passíveis de discussão⁵⁹.

A questão da ficção esta basicamente restrita a literatura e ao cinema, tanto o de ficção quanto o documentário. Não é muito pertinente discutir o carácter fictício de uma pintura (ou de qualquer obra de artes plásticas), conforme já escrevi, assim como não se firma uma discussão sobre o carácter documental ou de documentário de uma manifestação plástica.

O desenvolvimento deste segmento prende-se à necessidade de esclarecer como se dá o processo de criação de universos ficcionais na produção plástica contemporânea. Inicialmente percebe-se que este universo ficcional é constituído por informações oriundas de documentos cuidadosamente organizados e apresentados ao público como sendo “verdadeiros”.

⁵⁹ Algumas discussões importantes em artes visuais no século XX dizem respeito às produções que estariam mais próximas da realidade e outras que seriam “alienadas”, em face de um certo tipo de

(14) Vera Chaves Barcellos. "Visitando Genet", 2000. Instalação composta de quatro momentos: Galeria de Retratos, Reservoir, Cadernos de Hudinilson, Visita à Prisão. Composta de diversos elementos e com medidas variáveis. Apresentada no Santander Cultural, 2001.

realidade. Também neste caso, talvez, poderíamos dizer que são discussões sobre o estatuto de verdade dessas obras.

Análise de casos de constituição de ficções a partir de documentos

O Caso Vera Chaves Barcellos⁶⁰

“Visitando Genet” (14) foi apresentada na mostra coletiva “Sem Fronteiras”⁶¹. Até então inédita no Brasil a instalação de Vera Chaves Barcellos consistia em diversos elementos dispostos em quatro salas. A distribuição por salas é um tanto vaga, não correspondendo exatamente ao que podemos ver passando pela mostra⁶². Assim, prefiro o termo momentos que, a meu ver, corresponde mais exatamente ao espírito da obra, ou seja, partes concomitantes de um mesmo discurso. Nestes momentos Vera Chaves Barcellos desdobra suas leituras da vida e da obra de Jean Genet, promovendo uma verdadeira *mise-en-scène* de elementos e personagens dispersos nos romances do escritor. Curioso observar que a artista escolheu um escritor cuja obra é inteiramente permeada pela presença impositiva de sua própria biografia: quase não podemos ler Genet, apesar da excelência de sua prosa e do requinte de sua estrutura literária, sem levarmos em conta os elementos biográficos.

Assim é que a artista dispõe no primeiro momento, intitulado *Galeria de Retratos*, retratos de homens, possivelmente de ladrões, cercados de flores, numa clara referência ao romance “*Notre-Dame-de-Fleurs*” e ainda uma citação

⁶⁰ Porto Alegre, 1936. Divide seu tempo entre Barcelona e Porto Alegre.

⁶¹ SantanderCultural, Porto Alegre, curadoria de Angélica de Moraes, setembro 2001.

à obra de Andy Warhol que retrata os criminosos mais famosos dos EUA. No momento seguinte, intitulado *Reservoir*, podemos esquadrihar as vitrines com objetos, plenos de poesia e memórias e escutar a prosa suntuosa e rica em detalhes de “*Pompas Fúnebres*” e lembrar ainda de Christian Boltanski e suas vitrines.

O terceiro momento, *Cadernos de Hudnilson*, é o dos cadernos do artista paulistano Hudnilson Jr., projetados enquanto imagens, num processo de taxionomia que nos lembra a imensa *Mnemosyne* de Aby Warburg⁶³. Neste momento a obra propõe uma leitura um tanto complexa, pois devemos ler não somente a obra de Hudnilson Jr., mas também a de Genet, enquanto projeção idealizada na de Hudnilson. Isto é, Vera Chaves Barcellos promove uma verdadeira “*mise-en-abîme*” de informações que devemos ler sequenciadamente: taxionomia, homoerotismo, hudnilson, genet, vera, genet, hudnilson, homoerotismo, taxionomia. A homenagem duplicada aos dois artistas admirados se espelha uma na outra, esclarecendo sobre a temática humanista e sobre o conteúdo sociológico das obras de ambos. Necessário informar que este momento também é dedicado ao ato de colecionar, mais especificamente ao colecionismo compulsivo, que se desdobra na infundável

⁶² Angélica de Moraes, no texto de apresentação da mostra intitulado “O Passo Seguinte”, utiliza a expressão “módulos sucessivos”, o que enfatiza a idéia de obra constituída a partir de fragmentos sequenciados.

⁶³ Até onde pude me informar, a bibliografia sobre Aby Warburg, em português, é bastante restrita. Sobre sua biblioteca e seus sistemas de classificação, e também sobre seu escrito intitulado *Mnemosyne*, remeto para o texto de Salvatore Settis, intitulado “Warburg *continuatus* – descrição de uma biblioteca” publicado em “O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente” volume organizado por Marc Baratin e Christian Jacob, (RJ: Editora da UFRJ, 2000).

enumeração de nomes de homens que podemos ouvir enquanto vemos as imagens.

Chegamos finalmente no quarto momento – *Visita à Prisão* – no qual assistimos ao vídeo com um ator, uma máscara e um texto (*Notre-Dame-des-Fleurs*). Momento de fingimento da imagem mesma de Genet, imagem construída com recursos manuais (cabeça modelada em argila) e posta em movimento com recursos tecnológicos de computação gráfica, não devemos esquecer que o sentido de fingir, como no verso de Giacomo Leopardi que diz *lo nel pensier me fingo*⁶⁴, está duplicado em mentir, sentido usual do verbo no italiano, e também no português sendo, na origem latina do termo o de plasmar. Importante aqui o termo plasmar, pois nele está contida a significação mais precisa do termo ficção, aquele de sua origem, que significa exatamente dar vida a algo.

O discurso de Vera Chaves Barcelos está desdobrado em um grande número de possibilidades de leituras: ilustração da obra de Genet; universo de referências plásticas (Warhol, Boltanski, Hudnilson); na mentira literária da obra de Genet, ao mesmo tempo biografia e ficção; na análise dos conteúdos morais da obra de Genet etc.

Mas retenho aqui a constituição de um dispositivo ficcional, um híbrido composto por texto, imagens e sons, para estabelecer o retrato de um homem tornado personagem. As relações entre personagens reais – Genet e Hudnilson Jr. – e elementos documentais – fotos, objetos, obra de Hudnilson – estabelece

algo que poderíamos chamar de uma meta-ficção historiográfica, de acordo com a definição de Linda Hutcheon. A relação estabelecida entre a farta documentação levantada por Vera Chaves Barcellos e sua apresentação, mais do que uma ficção, nos mostra de maneira evidente seu modo de atuar. Partindo de uma base documental, a artista estabelece um percurso narrativo descontínuo, oferecendo ao público elementos dispersos de uma biografia misturando realidade e fantasia (como procede também em *Les Revers du Rêveur*). Mas além deste percurso narrativo o que podemos observar, sendo atentos, é uma descrição, através de imagens e textos, de sua maneira de criar.

As informações que alimentam a artista, que fomentam seu modo de atuar, que finalmente a levam a criar e estabelecer, através da criação seu diálogo com seu público estão abertamente expostas. O percurso estabelecido – imagens apropriadas e plotadas, objetos colecionados, procedimentos audiovisuais e, por fim, a vídeo-animação – mostra a trajetória da artista no universo da criação contemporânea, seu processos investigativos, seu diálogo com outros criadores contemporâneos e, principalmente, seu modo de pensar suas obras. É claro que esta trajetória se faz a partir de uma base de documentos, ou seja, peças de demonstração previamente existentes que trazem em si uma carga que não pode ser negligenciada.

Isto é especialmente notável ao observarmos que, em uma das vitrines do *Reservoir*, podemos ver um exemplar antigo de “*Em busca do tempo perdido*”, de Marcel Proust. A referência a Proust ecoa tanto no espírito de

⁶⁴ “No pensar eu me finjo”, conforme tradução de Haroldo de Campos em *Giacomo Leopardi - Poesia e*

recuperação do tempo quanto na estrutura mesmo da obra de Genet pois, conforme Alain Buisine, Genet trabalha (como Proust) “(...) sempre conforme um modelo vegetal, por ramificação e por enxerto. Com efeito, tanto em Genet quanto em Proust, o floral, longe de constituir uma temática entre outras, vale como paradigma fundador, ao mesmo tempo fisiológico, etológico, estético e estilístico.”⁶⁵ É esta construção seguindo um modelo vegetal de ramificações, pela articulação de informações documentais e um processo narrativo ficcional, que Vera Chaves Barcellos cria e demonstra sua maestria enquanto artista.

Prosa, Nova Aguillar, 1996.

⁶⁵ “(...) toujours selon un modèle végétal, par ramification et par bouturage. En effet chez Genet comme chez Proust, le floral, loin de constituer une thématique parmi d'autres, vaut comme paradigme fondateur, tout à fois physiologique, éthologique, esthétique et stylistique.” (tradução minha). *Proust et Genet, floralies en tous genres*. In *Le siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000*. Magazine littéraire, hors-série, 2000: p.98.

(15) Sophie Calle. "Suite Veneziana", 1980-1996. 56 fotografias preto e branco, 3 mapas, 22 textos, 16,8 x 23,2 cm (fotos) e 30 x 21 cm (textos).

(16) Sophie Calle. "Chagement d'adresse". Obra composta por fotografias e textos, vista na Galeria Emmanuel Perrotin, Paris, em outubro de 2001, sem medidas.

O Caso Sophie Calle⁶⁶

Dois trabalhos de Sophie Calle serão analisados aqui. Em ambos o caráter ficcional (e sua base documental) estão a serviço de uma obra na qual o arcabouço estrutural é inteiramente visível.

Uma obra como a *Suite Veneziana*⁶⁷ (15), cujo caráter narrativo não causa mais nenhuma estranheza nos espectadores, se articula sobre uma estrutura inteiramente documental. Relatando a constituição do seu trabalho, Sophie Calle escreve que

No fim do mês de Janeiro de 1980, nas ruas de Paris, eu segui um homem do qual eu perdi o rastro alguns minutos mais tarde na agitação da cidade. Na mesma tarde, desta feita por acaso, em uma recepção, ele me foi apresentado. Durante a conversação ele me falou de seu projeto iminente de uma viagem à Veneza. Eu decidi então persegui-lo, seguir seus passos⁶⁸.

E assim Sophie Calle persegue - de 11 de fevereiro de 1980, às 10 horas da noite, até 24 de fevereiro de 1980, às 10 horas da manhã - sua presa: registrando cuidadosamente todos os seus passos desde Paris até Veneza, mantendo um diário, fotografando, juntando mapas e desenhando trajetos, num projeto obsessivo pelo seu rigor e de uma absoluta precisão documental (em resumo, um conjunto de provas). Esta deambulação, este percurso, este trajeto perseguindo alguém pelo simples prazer de perseguir, sem nenhum fim senão o

⁶⁶ Sophie Calle, Paris, 1953. Vive e trabalha em Paris.

⁶⁷ Obra com dimensões variáveis, composta de 56 fotografias em p&b, 3 mapas, 22 textos.

de fazer a ação se constituir, se apresenta enquanto exposição através de uma série de fotos e de textos que ocupam uma larga extensão do local onde esta exposta. Sua outra apresentação possível é em formato de livro, o que não causa tanta estranheza dado o caráter eminentemente narrativo do trabalho.

Toda esta documentação é apresentada como uma obra de arte plástica: composta por textos e fotografias, dois meios constantes na contemporaneidade e naturais para o público das mostras de arte contemporânea. Mas o que surpreende é que o público que frui a obra se atém a cada detalhe e “lê” as imagens e os textos com uma unção e um cuidado normalmente dedicados a fruição de filmes ou livros. Sophie Calle opera uma ação estupenda ao impor ao seu público à fruição como documentário de um conjunto de dados que podem ter sido manipulados, ou seja, não são documentos reais, mas forjados. Este caráter aparentemente documental do trabalho é aceito pelo público como real, sem que haja nenhuma garantia para isso. Isto se dá, talvez, devido a aparência verossímil dos documentos apresentados. E é este caráter documental (construído) que curiosamente torna real aquilo que a princípio era uma ficção. E tornando real esta ficção temos o conjunto de documentos da perseguição que se torna a obra.

O segundo trabalho de Sophie Calle que analisaremos intitula-se *Changement d'adresse*⁶⁹ (16). Mais uma vez temos presente a construção em abismo. De fato, esta nova obra de Sophie Calle retoma uma outra feita alguns anos antes, mais exatamente em 1981. Na primeira obra, intitulada “La

⁶⁸ A Suivre.. (Livre IV), 1998, p. 38

Filiature”, a artista montou um dispositivo bastante hábil para constituir seu trabalho. Escreve ela que

Segundo minhas instruções, durante o mês abril de 1981, minha mãe dirigiu-se à agência “Duluc, Detetives particulares”. Ele solicitou que me investigassem e pediu um relatório por escrito das minhas atividades assim como uma série de fotografias como provas. A investigação ocorreu na Quinta-feira, 16 de abril.⁷⁰

Para comemorar os vinte anos do trabalho, seu *marchand* encomenda uma outra “*filiature*” e engaja a artista no projeto. O resultado desta investigação torna-se assim o novo trabalho, diretamente articulado com o primeiro e inteiramente no mesmo espírito.

No primeiro trabalho, tanto quanto no segundo, os recursos utilizados são os mesmos, a saber: uma investigação encomendada à uma agência de detetives com relatos escritos e provas fotográficas, um segundo lote de documentos produzidos pela artista, também escritos e fotografias. Ambos os conjuntos de documentos são apresentados como um grande “*récit*” meio documental meio narrativo. Algumas características devem ser ressaltadas, principalmente no que diz respeito à veracidade dos dois trabalhos. Tanto no primeiro quanto no segundo, a investigação é ao mesmo tempo verdadeira e falsa. Verdadeira por que foi efetivamente feita (com tal empenho profissional que chega mesmo a falsificar dados, como na primeira “*filiature*”, na qual o

⁶⁹ Galerie Emmanuel Perrotin, Paris, de 27 de outubro a 1 de dezembro de 2001.

⁷⁰ “Selon mes instructions dans la courant du mois d’Avril 1981, ma mère s’est rendu à l’agence ‘Duluc, Détectives privés’. Elle a demandé qu’on me prenne en *filiature* et réclamé un compte rendu écrit de mon

detetive desistindo de perseguir Sophie Calle propõe no relatório dados inventados); verdadeira por que ainda temos as provas materiais do acontecimento e verdadeira mais uma vez porque lemos e vemos estas provas como documentos de uma atividade realizada em um determinado momento e local. Mas falsas também, porque sabemos, juntamente com a artista nos dois trabalhos e com o *marchand* no segundo, que a vítima tinha total consciência de estar sendo perseguida e espiada. Esta consciência é inclusive provada com fotos que a artista tira às escondidas do detetive, do seu relato contradizendo o relatório da agência; ela ficara durante uma hora imóvel na frente da tela de Ticiano, no museu do Louvre, esperando que o detetive a fotografasse.⁷¹

A construção em abismo dos dois trabalhos indica com uma precisão incrível as relações dialogais que existem nos trabalhos dos artistas plásticos, sendo que aqui isto é não somente indicado mas também retomado. Importante ainda observar que a “*mise en scène*” da obra de Sophie Calle segue um esquema quase científico, ou seja, sua organização retoma os gráficos científicos, quase organogramas, apresentando textos e fotografias como uma rede de relações temporais organizadas com uma precisa indicação de leitura.

Mas retornemos ao cerne da questão, ou seja, as relações híbridas que se estabelecem na obra de Sophie Calle. Temos ao mesmo tempo um documento (as duas investigações), inquestionáveis na sua precisão e na sua apresentação e, ao mesmo tempo, temos uma enorme ficção, pois a

emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves. La filiation eu lieu le jeudi 16 Avril.” No catálogo “Louise” du 27 octobre au 1er décembre 2001. (tradução minha)

investigação, de fato, só se realizou com a aceitação tácita da artista e, finalmente, no mesmo tempo do acontecimento e de seu registro temos a realização da obra, constituída durante todo o processo. O que podemos ver na galeria é um relato de um processo bastante longo envolvendo uma grande quantidade de personagens (a artista, sua mãe, os detetives, o *marchand* e nós, público, cúmplices de todo este processo). Novamente aqui, como no *Genet* de Vera Chaves Barcelos, temos um trabalho que se mostra como se faz enquanto se mostra enquanto trabalho.

Em momento algum da obra de Sophie Calle as informações sobre seu fazer são sonegadas ao espectador. Na conferência realizada na Sorbonne (21/11/2001) a artista informou que seus trabalhos transitam com muita propriedade entre realidade e ficção, mas confirma que o processo de articular autobiografias é um processo de se pôr também como sua própria vítima no processo ficcional. Assim é que sua escritura não é confidência, pois ela transforma a biografia em ficção, pois a distância estabelecida pelo projeto promove um processo de por em ficção tudo o que poderia ser realidade. Assim também é que ela pode dizer, comentando seu filme “*No sex last night*” que “há sempre ficção, pois 160 horas de filmagem em uma hora e quarenta minutos de filme não é a vida. Tudo é verdadeiro, mas é ficção, pois a vida não dura uma hora”⁷².

⁷¹ Informação da própria artista em conferência realizada no *Auditorium Gaston Bachelard* em 21/11/2001.

⁷² Conferência da artista em 21/11/2001 no *Auditorium Gaston Bachelard*.

(17) Alain Bublex. "Glooscap".

O Caso Alain Bublex⁷³

*Glooscap*⁷⁴ (17) é um projeto gigantesco que já tem alguns anos e sem previsão de término. Trata-se da constituição dos arquivos de uma cidade imaginária, intitulada *Glooscap*, situada na costa leste da América do Norte, entre os Estados Unidos e o Canadá, nos moldes das ficções (utopias) renascentistas.

“Se toda ficção romanesca, poética ou filosófica requer um espaço para se desenvolver e se ordenar, há espaços que são objetos mesmo da ficção. Assim é para as utopias: o lugar ou sobretudo o não lugar que as constitui aparece fundador da sociedade descrita.”⁷⁵ Alain Bublex organiza *Glooscap* a partir da constituição, e posterior organização, de um conjunto expressivo de documentos. O que mais impressiona na sua utopia é a quantidade e a qualidade de documentos que o artista constitui. Não podemos falar aqui em coleta ou simples organização de documentos já que o artista é o responsável pela fabricação dos seus documentos. Ao escrever fabricação somos tentados a usar o verbo falsificar para falar de Bublex, o que não seria errado mas seria impreciso ou mesmo injusto.

⁷³ Nascido em Lyon, em 1961, vive e trabalha nesta cidade.

⁷⁴ Maison européenne de la Photographie, Paris, 10 octobre-13 janvier. Não foi publicado um catálogo sobre *Glooscap* para esta exposição, infelizmente. Pude encontrar material sobre a criação de Bublex disperso em periódicos, mas na maioria deles não existe material iconográfico. Outros catálogos sobre o artista estão listados na bibliografia.

⁷⁵ “*Si toute fiction, romanesque, poétique ou philosophique, requiert un espace pour se déployer et s’ordonner, il est des espaces qui sont l’objet même de la fiction. Ainsi en va-t-il des utopies: le lieu ou plutôt le non-lieu qui les constitue apparaît fondateur de la société décrite.*” In Frank Lestingant, 1991: p. 101 (tradução minha).

A colocação em obra desta cidade imaginária seguiu alguns passos bastante precisos, conforme relato do artista na sua conferência⁷⁶, na qual ele nos informou sobre o longo processo de escolhas que envolve todo o projeto, desde o começo empírico, o do desejo de constituir uma cidade, começando por um mapa que foi expandindo, a necessidade de comparar sua cidade com outras cidades do mundo, a escolha de um lugar definido e a definição do tamanho de *Glooscap*, trabalhando a partir de então sobre o “real”, a definição do sítio geográfico preciso (fronteira dos EUA e do Canadá) e a constituição da história da cidade, ancorada em dados reais, como a constituição do primeiro núcleo urbano da América a partir da pequena aglomeração humana da *Ille de Saint Louis*.

A visitação a *Glooscap*, nas galerias da *Maison Européenne de la Photographie*, inicia-se com duas fotos nas quais o artista nos interroga se conhecemos *Glooscap*. O momento seguinte é um texto no qual ele nos informa que a cidade é uma criação, inspirada nas cidades imaginárias dos filósofos utópicos do século XVI e que é, conforme diz o próprio artista, um projeto “*en train de se faire*”. A partir deste momento somos mergulhados na vertiginosa reconstituição de *Glooscap*, composta de uma enormidade de documentos: fotografia do prefeito da cidade com texto explicativo de sua situação atual; mapas detalhados sobre a constituição da cidade; fotografias do estado atual do sítio; uma série de fotografias tiradas por um antigo habitante de *Glooscap*, cuidadosamente emolduradas e legendadas; um vídeo no qual vemos imagens

⁷⁶ Auditorium da M.E.P, em 08/01/2002

tomadas a partir de um automóvel em movimento pelas vias da cidade e a narração, na língua dos índios primitivos habitantes do local, na qual “podemos” ouvir a lenda fundadora de *Glooscap* (digo “podemos” pois não sabemos se a língua, na qual a lenda é narrada, é real ou inventada. Ficamos sabendo do que se trata pela descrição proposta pela legenda); um conjunto de desenhos e aquarelas “antigos” nas quais podemos ver imagens da fundação de *Glooscap* e de seus primeiros anos; plantas detalhadas do processo de crescimento da cidade e de sua expansão geográfica, social e econômica etc. A quantidade e a precisão dos documentos é tanta que, mesmo sabendo que é uma invenção, chegamos mesmo a duvidar da verdade da falsificação. E se for verdade e não uma ficção?

O abismo conceitual proposto por Alain Bublex aumentou enormemente ao assistir sua conferência, na qual, a partir da projeção do material exposto e de outros documentos não mostrados, ele relatou a constituição de *Glooscap* e discorreu longamente sobre sua história, desde sua fundação a partir do núcleo da *Ille de Saint Louis*, seu desenvolvimento como o porto mais próximo da Europa, sua riqueza no século XIX, a grande reforma promovida por seu prefeito, nos mesmos moldes das reformas urbanas implantadas em inúmeras cidades do mundo nos últimos anos do século XIX (tais como Paris, Chicago, Rio de Janeiro), as pinturas impressionistas de paisagens produzidas por amadores na virada do século, etc. tudo isso embalado por uma narrativa oral de uma veracidade sem precedentes. Bublex não só criou *Glooscap* mas ele a

fundou e fundamentou criando sua longa história e toda uma memória da qual ele é o depositário privilegiado.

Falar de *Glooscap* é uma tarefa infundável devido a quantidade de documentos apresentados por seu criador. Escapa a qualquer controle e torna-se impossível relatar, como é impossível relatar qualquer cidade do mundo (independente de seu tamanho) dada a riqueza de detalhes que escapa a qualquer discurso. A consciência da constituição ficcional de *Glooscap* por seu autor está confirmada quando ele diz que a ficção comporta uma atuação no real, à construção de arquivos que permite a existência do ficcional no real⁷⁷.

Creio, entretanto, que mais importante do que a constituição da cidade em documentos é sua colocação em obra, pois ainda conforme a fala de Bublex, “as exposições não são fictícias, elas existem”. Outra questão importante colocada por Bublex é a da fotografia. Informa ele, na mesma conferência, que “a foto coloca o operador no sítio real do ficcional, atentando a presença do fotografado e do fotógrafo também”. Retornaremos a estas duas últimas considerações, de extrema importância quando falamos de discursos ficcionais, tanto a questão da fotografia, documento por excelência, visto que não podemos fotografar o que não existe, quanto a questão da exposição propriamente dita.

⁷⁷ Conferência do artista no Auditório da MEP em 08 de Janeiro de 2002.

(18) Valêncio Xavier. “O Mez da Grippe”, *novella*.

(19) Valêncio Xavier. “Maciste no Inferno”, *raconto*.

O caso Valêncio Xavier⁷⁸

Outro artista que trabalha no limite entre o documentário e a ficção é o escritor Valêncio Xavier. Sua inserção neste discurso se deve ao caráter acentuadamente plástico de suas narrativas. A análise crítica e a conseqüente inserção de sua obra no sistema artístico visual brasileiro são praticamente inexistentes. Isto decorre também da pouquíssima divulgação que seu trabalho recebe, independente dos prêmios e do alto apreço entre os círculos mais atentos ao que se faz de realmente importante na produção artística brasileira.

Em matéria publicada na Folha de São Paulo⁷⁹ o jornalista Cassiano Elek Machado escreve que “o autor apresenta uma espécie bem-acabada do gênero ‘narrativa visual’”. E segue citando que “como disse Décio Pignatari recentemente para um jornal paranaense, ‘narrativa visual é muito nova no mundo; Valêncio é o pioneiro no mundo todo’”. E reduz rapidamente a análise ao afirmar que por narrativa visual “entenda-se a arte de contar uma história promovendo a interação constante de ilustrações e texto.” Isto não define nada e não tem outro mérito senão o de registrar o nome da coisa – narrativa visual.

Esta tentativa de definição pode ser aplicada, sem muitos problemas, às histórias em quadrinhos e também a algumas outras tentativas de narração onde o texto é parte integrante e importante da narração, seja ela uma história ou uma simples propaganda de jornal ou revista.

⁷⁸ Valêncio Xavier Niculitcheff, São Paulo, 1933. Vive e trabalha em Curitiba.

⁷⁹ Folha Ilustrada, Sábado, 20 de março de 1999.

O que Valêncio Xavier faz, principalmente em *O Mez da Grippe* (18) e em *Maciste no Inferno*⁸⁰ (19) é articular muito cuidadosamente imagens de origens diversas com textos também apropriados e outros de sua autoria, ou seja, o Autor articula com maestria a realidade e a ficção.

O Mez da Grippe, intitulada *novella* por seu autor é uma complexa narrativa com vários níveis ou várias histórias sendo contadas ao mesmo tempo: a aparição e a evolução da gripe espanhola na cidade de Curitiba nos meses de outubro, novembro e dezembro de 1918, com seus relatórios oficiais públicos e secretos, as notas da imprensa (e todo o processo de ocultamento do problema pelas autoridades sanitárias), o final da Primeira Grande Guerra com a repercussão internacional e local, um movimento pró-alemão promovido por descendentes de origem germânica na cidade de Curitiba e a conseqüente repressão pelas autoridades, a evolução dos dramas locais através das notas fúnebres, a vida cotidiana da cidade através de suas notas policiais e acontecimentos mundanos, um homem que se aproveita de sua condição de médico para seduzir e possuir diversas mulheres, o depoimento de uma sobrevivente da peste em 1976, reclames etc.

Este rico panorama da vida da provinciana Curitiba em 1918 é de uma amplitude quase imensurável dadas as reduzidas 73 páginas da novela. Isto é possível a Valêncio Xavier graças à utilização de recortes de jornais (matérias e reclames), ilustrações do período, fotografias antigas e pouquíssimas interpolações de textos contemporâneos (a narrativa do médico conquistador e

⁸⁰ As duas obras em *O Mez da Grippe e Outros Livros*, Cia das Letras, 1998.

de D. Lúcia, a sobrevivente da gripe). Mas o que é ficção nesta narrativa? Além da narrativa do médico, podem ser também inventadas a história de D. Lúcia, as fotografias, toda a narrativa da gripe de 18 em Curitiba. Houve um surto de gripe espanhola em Curitiba em 1918?

Outra narrativa de Valêncio Xavier que se vale de recursos semelhantes é *Maciste no Inferno* que ele intitula de *raconto*. De formato mais simples do que a anterior, aqui são justapostas duas narrativas apenas: a do filme intitulado *Maciste no Inferno* e a de um espectador que satisfaz seus desejos assediando sexualmente uma espectadora na sala escura onde os dois assistem *Maciste*. A simplificação da narrativa não diminui em nada a riqueza do relato, articulado de forma sistemática, estando os textos e as imagens sempre nas páginas pares do livro e não havendo sobreposição das duas em nenhum momento (as páginas ímpares são em branco). Os textos são diferenciados pelos tipos de letras utilizadas: uma para a narrativa do filme, como se fossem cartões de textos; outra para a narrativa do assédio. As imagens foram tiradas de filmes antigos ou são de cartões postais eróticos do início do século e Xavier se utiliza também de uma partitura para piano e de duas ilustrações, contabilizando ao final apenas 28 páginas de narrativa. Assim seu *raconto* justapõe à pulsão erótica dos primeiros filmes, principalmente os europeus, o clima de desejo e tensão crescentes do homem que bolina sua vizinha de cadeira até a consumação física e sua fuga para a luz do dia e para a realidade do mundo ao final.

A utilização de documentos originais de época por Valêncio Xavier o coloca no limite da construção de textos quase documentais. Isto só não ocorre pela sua insuperável capacidade de tornar palpantes notas e relatórios que, nas mãos de outro, teriam o efeito sonífero de um relatório. Esta insuperável capacidade de injetar emoção, ou melhor, de fazer pulsar a emoção contida nos documentos é um dos dados que diferencia as construções verbivisuais de Valêncio Xavier da simples reedição de documentos. O mesmo ocorre com as imagens de Maciste e também da virtuosa utilização da escritura paródica tanto na narrativa do filme quanto daquela do homem.

(5) "Saudade", 2000. Fotografia e texto manipulados em computador e impressas sobre papel, 72 elementos de 30 x 21 cm cada.

O caso de *Saudade*

Em *Saudade*⁸¹ (9) o caráter documental está em utilizar um documento real, antigo de mais de setenta anos e não interferir em sua integridade em momento algum. Isto é tão respeitado que a foto propriamente dita não chegou a ser utilizada no trabalho, só suas cópias. Este respeito à integridade dos documentos históricos⁸² é um procedimento recorrente na minha produção. Em outros trabalhos como o *Enagrama*, *Arquivo de Fragmentos* e *Presença Infinita*⁸³, os documentos originais foram preservados tais como foram adquiridos ou encontrados. Um certo respeito de historiador que me afeta me impede de maculá-los com qualquer tipo de interferência direta. Daí apresentá-los tais como são ou buscar um simulacro (fotografia, fotocópia ou cópia digital). O fato de interferir diretamente sobre eles mudaria radicalmente o caráter do trabalho, pois o discurso não se faria mais a partir do documento mas sobre o documento.

É importante, para a compreensão do que se escreverá daqui para diante, que se explique como se constitui o trabalho. *Saudade* foi executado a partir de uma fotografia antiga que tem em seu verso uma longa carta manuscrita. A foto do jovem, assim como a carta do verso, foram escaneadas e

⁸¹ *Saudade*, obra composta de 72 imagens digitalizadas a partir de uma foto antiga e do texto escrito no seu verso. Apresentada na Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre, em Junho e Julho de 2000.

⁸² Chamo esta fotografia, e outros materiais similares (textos e fotos), com os quais trabalho de documentos históricos, no sentido de que, para mim, eles estão carregados de histórias particulares. Denominá-los de documentos históricos é, então, uma valoração pessoal e não necessariamente um valor advindo de algum critério científico. Mais adiante, neste mesmo capítulo, trabalharei o conceito de documento e documentário.

⁸³ Trabalhos criados e executados durante o mestrado em Poéticas Visuais.

impressas no tamanho natural. A imagem (o retrato) não sofreu alteração, ao contrário da carta, que foi trabalhada para se alcançar o efeito desejado. A carta foi reproduzida setenta e uma vezes na íntegra, sendo que a cada vez apenas uma frase é legível, pois todas as outras estão fora de foco. Ao serem expostas em seqüência as partes da carta se alongam por vinte e um metros de galeria. A leitura se dá por partes: a cada frase ou segmento de texto lido o espectador deve passar para a página seguinte e assim sucessivamente até completar o percurso. A leitura completa somente se dá após passar por todas as folhas. A intenção desejada ao expor este longo texto que se configura, enquanto trabalho, como uma série de imagens, é a de proporcionar ao espectador/leitor uma relação alongada com o texto. A leitura, feita por partes, acentua o caráter imagístico da escritura parnasiana do jovem fotografado. Procurei segmentar a carta respeitando uma espécie de ritmo oral que se percebe no texto. Assim, em alguns momentos, os segmentos reduzem-se a palavras isoladas, como que para acentuar o caráter não só de imagem assim como a emoção de cada uma delas. É um pouco como se o desdobramento de um texto em uma folha em várias outras abrissem para uma leitura temporal, como uma fala teatral que é rubricada pelo diretor ou, se não for impertinente a comparação, uma partitura musical com os tempos assinalados.

Sua apresentação enquanto obra manifesta-se pela multiplicação da carta, sendo que cada momento, cada pequeno segmento isolado é deixado legível, enquanto que o resto fica fora de foco. Sua leitura, dificultada tanto pela sua fragmentação quanto pela linguagem da carta, chama a atenção para o

caráter imagético do texto. Curioso é que sendo uma carta escrita no mês e no ano da Semana de Arte Moderna de São Paulo, ela esteja numa linguagem que nada tem de moderna. O caráter ficcional de *Saudade* se manifesta então tanto na ênfase que é dada a cada uma das frases da carta quanto pela fragmentação do discurso assim como também pela imposição do percurso. Estes elementos ressaltam a força narrativa que não nos apercebemos em uma leitura contínua, submetida ao fluxo normal da leitura e a natural tendência em chegar a um termo, no caso ao fim da carta. A ênfase dada em cada um dos fragmentos focados (em oposição ao desfocamento do todo da carta) promove um acréscimo de emoção, expressada na força do texto parnasiano. Uma emoção tão grande que podemos inclusive achar a escrita, e a própria carta, ambas belas já que, ao chegarmos ao fim do discurso, passamos tanto por ele (o texto) quanto pelo trabalho com um todo. Ler é aqui fazer um percurso. O trabalho chama atenção assim tanto para o texto quanto para a maneira como ele está constituído. Vale tanto o que é dito quanto a maneira como é dito.

A capacidade do texto de emocionar, de provocar sentimentos no espectador, é tão forte que a leitura deixa de ser penosa (pelas dificuldades da letra e também da partição do texto) e torna-se uma atividade de fruição sensível e emocionada (pelo menos em alguns espectadores que me relataram suas experiências). Essa emoção novelesca é eminentemente dúbia, no sentido de que perdemos a idéia dualista de que a ficção deve tratar da “vida imaginada” e o documentário da “vida existente”, conforme Carlsen⁸⁴. A carta é

⁸⁴ Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 29 de março de 1998.

efetivamente um documento de época, logo é algo da vida existente, mas isto não impede de investir numa reconstituição de sentimentos, ou seja, de uma vida imaginada.

Não buscando uma definição precisa do caráter do trabalho, é oportuno recordar a expressão "ficção histórica" utilizada por Adriana Varejão⁸⁵ ao falar sobre seus trabalhos (apresentados na mostra *Azulejão*) executados a partir de imagens adquiridas da azulejaria barroca, autênticos documentos históricos. Ao contrário de Varejão, que submerge a informação histórica no universo pictórico, a ficção histórica de *Saudade* vem à tona na sua integralidade, mesmo não sendo a carta, a rigor, um documento histórico. Não ocorre a preocupação de subtrair ao espectador o documento original. Ele está presente e é a sua presença repetida que o torna mais evidente, ao mesmo tempo que evidencia o fazer. Quando nos deparamos com uma mesma imagem, repetida várias vezes com pequenas alterações, não é possível esquecer que sua maneira de ser e estar na exposição é uma opção do artista. Opção por deixar visível o arcabouço constitutivo do trabalho, trabalho que não existiria sem a presença impositiva de sua execução enquanto existência.

⁸⁵ Programa Metrópolis, TV Cultura de São Paulo, TVE RS, em 1 de Janeiro de 2001.

Estudo sobre o que é ficção

Até este momento descrevemos e discorremos sobre vários trabalhos sem fixar uma definição de termos. O primeiro dos gestos deveria ser o de entender aqui o termo ficção em um senso estrito, ou seja, isolá-lo do universo das outras atividades artísticas e centrá-lo no da produção plástica. É este o momento de tentarmos fazer isto tentando, sobretudo, fixar definições dentro do universo restrito das artes visuais e dentro dos limites estabelecidos, isto é, os exemplos apresentados incluindo o meu trabalho. Mas isto só é possível se tomarmos os termos a partir de outros campos de conhecimento, acatando definições de diferentes áreas.

O termo ficção é objeto de uma infinidade de estudos, desenvolvidos em domínios tão díspares quanto a estética, a teoria da literatura, a lingüística, a filosofia, o cinema, o direito, a fotografia etc. Para uso nesta pesquisa tentaremos restringir o campo, ficando no universo das imagens. Mas é necessário antes que entremos um pouco no universo da estética e, é claro e inevitável, no universo da teoria da literatura, que por si só comporta uma grande diversidade de desdobramentos.

Ficção é palavra de origem latina ⁸⁶. Enquanto sinônimo de imaginação ou invenção, o termo ficção encerra o próprio núcleo do conceito de literatura,

⁸⁶ Souriau: 1990, p. 741-742. Significa, no sentido próprio, ação de modelar, depois, no sentido geral, fabricar; no sentido figurado, significa ação de inventar, de representar em imaginação, ou de fingir. Na língua portuguesa (como na francesa) só se guardou o sentido figurado, que não designa mais somente a ação mas também a coisa que dela resulta, isto é, o que foi imaginado e também seu caráter imaginário

conforme Massaud Moisés⁸⁷. Etienne Souriau, desdobra o termo, para melhor cercar os significados que a palavra toma na estética. Inicialmente lemos que a ficção só existe como uma atividade do espírito. Isto quer dizer, resumidamente, que o trabalho de um artista existe enquanto processo de impor seu mundo fictício, ou seja, o artista instaurando sua obra/trabalho num duplo processo de imaginação e instauração – *mise en oeuvre*. O mesmo autor propõe ainda a ficção como um modo imaginário no qual “a existência num universo outro daquele do nosso mundo material e virtualmente implicado em um ato real de representação mental que tem lugar no nosso universo”⁸⁸. Uma terceira acepção proposta por Souriau é a de ficção como alteridade de existência, isto é, aquela no qual o universo ficcional coincide espacial e temporalmente com o universo real e isto é a essência mesma da ficção, ou seja, a possibilidade de estabelecer uma duplicação de existências. Finalmente, o mesmo autor, esclarece que a ficção tem sua própria realidade interna, isto é, trata-se, de fato, de uma forte intensidade de existência; uma espécie de realismo do imaginário no qual as regras estabelecidas ordenam sua própria realidade.

Sabemos que o processo de imaginar não é prerrogativa dos artistas. Também os filósofos têm neste processo um modo de constituição de seus discursos (e poderíamos querer um exemplo mais distante do universo da criação artística?). Mas o que nos iguala é o mesmo fascínio pela linguagem. Este fascínio que nos leva a constituir conceitos, a criar mundos, a brincarmos de deuses. Arriscaríamos mesmo a dizer que a imitação dos artistas é muito

⁸⁷ Souriau: 1987, p. 229.

próxima, quase irmã, da retórica dos filósofos. Temos em ambas o mesmo uso da linguagem, criando-se as diferenças pelas operações de escolhas. Quando um escritor fala de azul ele metaforiza e podemos ler céu, paz, ou qualquer outra imagem de acordo com o contexto. Quando um filósofo fala de azul ele quer falar de azul pura e simplesmente, um conceito do mundo das idéias trazido para o mundo do simulacro através da linguagem. Quando um artista plástico fala de azul ele está falando de todos os azuis mas, principalmente ele estará falando do azul encarnado (bela idéia) na potência máxima das reverberações da palavra azul e de todas as suas nuances, pois o azul não é simplesmente o azul do céu mas também pode ser o azul klein⁸⁹.

Leituras dos diversos domínios da literatura, das artes visuais e da fotografia (deliberadamente deixo de fora a questão da ficção no cinema) ajudam a esclarecer o que entendemos por ficção. Assim é que diversos autores - Dorrit Cohn, Jean-Marie Schaeffer, Käte Hamburger, Régis Durand e outros - podem, respeitando a especificidade de seus discursos e os limites deste texto, enriquecer o panorama que montamos sobre o tema.

Käte Hamburger⁹⁰ após uma erudita pesquisa da origem do termo (*fiction*>*ingere*>*feindre*>*fictif*) chega a uma encruzilhada que nos interessa. Trata-se da diferença entre *fictif* e *feint*, ou seja, entre fictício e falso. Pergunta a autora, na obra citada: “como interpretar o fato de que os personagens de um romance ou de um drama sejam ditos fictícios mais do que falsos? Que dizer do

⁸⁸ Souriau: 1992, p. 741.

⁸⁹ Azul klein é o pigmento azul patenteado pelo pintor francês Yves Klein, que é facilmente reconhecível por sua intensidade.

caráter imaginário das produções de arte em geral? Em qual medida e por quais obras em particular os conceitos de ficção e fictício são apropriados?”⁹¹

Hamburger encaminha uma resposta evocando a fórmula do “*Comme Si*”, ou seja, do “como se”, completando que “A definição da ficção enquanto estrutura do “Como se” faz e deve fazer uso do subjuntivo de irreal, que precisamente assinala o fato de ser falso”, concluindo mais adiante que “no uso ordinário, fictício e ficção tem o sentido de irreal, de imaginado.”⁹²

A questão do “como se” não se encerra no universo das ficções científicas (a física, a matemática e mesmo a filosofia e o direito) e literárias, avançando para uma interrogação que nos interessa diretamente, ou seja, as artes plásticas. Escreve ainda Hamburger:

Examinemos as artes plásticas: tratando dos quadros de Terborch, poderíamos dizer que os tafetás estão pintados de tal maneira que dão a impressão de serem tafetás reais – em todo caso estamos de acordo com as intenções da grande corrente realista. Considerando isto, se pode entretanto duvidar que a estrutura do Como se dá conta da obra de arte, independente do seu realismo. Na concepção artística da Antigüidade, as cerejas de Zeuxis eram louvadas por que as andorinhas as haviam tomado por verdadeiras cerejas logo, na concepção moderna, se deixa o domínio da arte aqui onde o efeito de engano intervêm pois, por exemplo, o não vivo é apresentado como vivo, como em um gabinete de figuras de cera. As criações das artes plásticas ou, melhor, o que se encontra representado, não são ficções no sentido do Como se. É preciso

⁹⁰ *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, 1986, p. 69-72.

⁹¹ “Comment interpréter le fait que les personnages d’un roman ou d’un drame soient dits fictifs plutôt que feints? Qu’en est-il du caractère imaginaire des productions de l’art en général? Dans quelle mesure et pour quelles oeuvres en particulier les concepts de fiction ou de fictif sont-ils appropriés?” Hamburger, 1986, p. 69-70. (tradução minha)

então agora distinguir o fictício do que nós descrevemos como o falso, o que nós permitirá mostrar que no domínio da arte esta noção de fictício só é válida para a literatura e não para as artes plásticas.⁹³

A multiplicidade semântica do termo, apontada por todos os autores trabalhados, é resumida por Dorrit Cohn⁹⁴ pela idéia de “qualquer coisa que foi inventada”⁹⁵. Retemos apenas alguns momentos do discurso de Cohn, que se prende integralmente ao universo da literatura. Assim é que podemos destacar uma segunda idéia, preciosa neste momento, ou seja, a da aceitação do discurso ficcional pelo leitor/espectador. Escreve Cohn que “Os historiadores do romance mostraram que, à medida que o século avançava (século XVIII) (...) os leitores aprendiam à aceitar as normas do realismo literário (...)”⁹⁶

Dos diversos autores lidos, além dos quatro citados na introdução deste segmento de texto, é Jean-Marie Schaeffer o único que dedica sua reflexão (ou parte dela) ao universo das manifestações visuais (plásticas e cinema). Tratando da ficção nas artes visuais Schaeffer escreve que “o problema da

⁹² “La définition de la fiction en tant que structure du Comme Si fait et doit faire usage du subjonctif de l’irréel, qui précisément signale le fait d’être feint (...) dans l’usage ordinaire, fictif et fiction ont bien le sens d’irréel, d’imaginé”. Hamburger, 1986, p. 70. (tradução minha)

⁹³ “Examinon les arts plastiques: s’agissant des tableaux de Terborch, on pourrait dire que les taffetas y est peint de telle manière qu’il donne l’impression d’être un taffetas réel – en tout cas si l’on s’en tient aux intentions de ce grand courant réaliste. Dès ce stade, on peut cependant douter que la structure en Comme Si rende compte de l’oeuvre d’art, aussi réaliste soit-elle. Dans la conception artistique de l’Antiquité, les cerises de Zeuxis étaient louées parce que les moineaux les avaient prises pour de véritables cerises, alors que dans la conception moderne, on quitte le domaine de l’art là où un effet de tromperie intervient, lorsque, par exemple, le non-vivant est présenté comme vivant, comme dans un cabinet de figures de cire. Les créations des arts plastiques, ou, mieux, ce qui s’y trouve représenté, ne sont pas des fictions au sens du Comme Si. Il nous faut donc maintenant distinguer le fictif de ce que nous venons de décrire comme le feint, ce qui nous permettra de montrer que dans le domaine de l’art cette notion de fictif n’est valable que pour la littérature et non pour les arts plastiques...” Hamburger, 1986, p. 70. (tradução minha).

⁹⁴ *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil, 2001.

⁹⁵ Cohn, 2001, p. 11.

⁹⁶ “Les historiens du roman ont montré que, à mesure que le siècle avançait (século XVIII) (...) les lecteurs apprenaient à accepter les normes du réalisme littéraire (...)”. Cohn, 2001, p. 11. (tradução minha)

ficção nas artes visuais se coloca de maneira particular por que, desde Platão, nós vivemos sobre uma concepção sincrética da mimese. Segundo o contexto, o tema se refere à ficção no sentido próprio do termo ou à representação visual mimética.”⁹⁷

A questão da mimese, introduzida aqui por Schaeffer, demanda um retorno às origens da discussão sobre a representação, já apontada também no texto de Käte Hamburger.

A origem da idéia de ficção ligada à arte, conforme nós a discutimos hoje, tem sua origem no livro X da “*República*”, de Platão. Neste texto o filósofo, conforme Ivete Lara Camargos Walty, diz que a imitação poética está afastada das

realidades supremas, das Idéias eternas, porque a matéria dos poemas são as aparências de um mundo de aparência. Platão diz ainda que o poeta está afastado da verdade, vive no erro e não tem nenhuma utilidade porque faz simulacros com simulacros, isto é, faz cópia da cópia, a cópia desvirtuada do real.⁹⁸

Mas é de Aristóteles que nos vem a idéia de arte como mimese, isto é, como imitação da realidade, no sentido ainda da criação de uma supra-realidade. Assim, tanto para Platão, quanto para Aristóteles, a arte é ficção no sentido de que ela se distingue do real.

⁹⁷ “*Le problème de la fiction dans les arts visuels se pose de manière un peu particulière parce que depuis Platon nous vivons sur une conception syncrétique de la miméses. Selon les contextes, le terme se réfère à la fiction au sens propre du terme ou à la représentation visuelle mimétique.*” *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999, p. 283.

⁹⁸ O que é ficção. SP: Brasiliense, 1986.

É esta idéia de mimese que podemos ler no texto de Hamburger, quando escreve sobre “o que se encontra representado” e ainda de “um efeito de engano”. Mas tentemos fechar, ao menos por enquanto, esta questão, procurando nestes autores o que eles têm em comum. Parece-nos que é a idéia de irreal ou de imaginado, presentes em Hamburger quando escreve que “fictício e ficção tem o sentido de irreal, de imaginado”, ou de Cohn ao falar em “qualquer coisa que foi inventada”. Deixamos propositadamente para o final Régis Durand, exatamente porque é no seu texto que encontramos o melhor resumo da questão. Está em Durand, quando escreve sobre a dimensão ficcional da fotografia, que

É talvez necessário observar que o substantivo ficção pode chamar dois adjetivos, ficcional e fictício, que por sua vez são suscetíveis de orientar a discussão em duas direções diferentes: de uma parte para a questão do semelhante, da semelhança e dos simulacros: de outra parte para uma produção imaginária, discursiva ou não, relativa ou não à um objeto. É desta dimensão, a do ficcional que eu trato essencialmente aqui ao falar de ficção, e não da questão da mimese ou do semelhante.⁹⁹

⁹⁹ “il est peut-être bon d’observer que le substantif *fiction* peut appeler deux adjectifs, *fictionnel* et *fictif*, qui à leur tour sont susceptibles d’orienter la discussion dans deux directions différentes: d’une part vers la question du semblant, de la semblance et des simulacres; d’autre part vers une production imaginaire, discursive ou non, rapportée ou non à un objet. C’est de cette dimension-ci, celle du *fictionnel*, dont je traite essentiellement ici en parlant de fiction, et non de la question de la *mimesis* et du semblant.” *Pour la*

Estudo duplo sobre documentário e documentos

Documentário vem do latim *documentum*, ou seja, aquilo que serve para instruir. “É documentária toda composição não fundada sobre uma ficção, mas na qual são apresentadas em uma ordem deliberada os dados autênticos a fim de dar informações objetivas”¹⁰⁰. Ressalta entretanto o autor que o tratamento estético que porventura seja dado aos elementos poderá tornar a produção documental em criação artística. Outro desdobramento do significado de documentário pode ocorrer em estudo documental, ou seja, nas artes plásticas o desenho que visa à representação verdadeira e isenta de qualquer expressão subjetiva.

Mais recorrente no universo da criação artística, ao contrário de outras manifestações que, salvo erro, não incluem o termo documentário na sua caracterização, é o filme documentário. A este gênero cinematográfico, Souriau refere-se como “montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras de dados reais e não fictícios.” No documentário os aspectos da realidade geográfica, etnográfica, social etc., são filmados e em seguida apresentados em uma ordem reconstruída acompanhados de um comentário explicativo. A intenção de objetividade é evidentemente colocada em causa pela escolha subjetiva que opera a montagem e a introdução do comentário. O filme documentário nos limites da obra de arte é então, em última análise, uma

photographie – Colloque de Venise/Université de Paris VIII. Paris: Germs, 1988, p. 327. (tradução minha).

¹⁰⁰ Souriau, 1990, p. 606.

produção artística já que os critérios estéticos e ideológicos contribuirão para sua elaboração final.

Ocorre que esta definição de documentário, assim como outras em outros dicionários e autores está, conforme escreveu Jacques Rancière, impregnada pela idéia de um conjunto de imagens reais que falam de coisas reais através de pessoas reais, uma produção “voltada à celebração ou à denúncia da realidade”¹⁰¹.

Esta idéia de documentário, ou de realidade, que se opõe à idéia de ficção é, no contexto da produção cinematográfica atual, tanto a ficcional quanto a documental, uma idéia em dissolução, assim como estão se dissolvendo os limites nos filmes propriamente ditos. Escreve Jacques Rancière no mesmo texto que

É por isso, também, que o filme dito ‘documentário’ e seu ‘revival’ atual abandonam a oposição simplista entre ficção e realidade. O que dá corpo à ficção, de fato, não é a invenção de uma história, é a construção de uma rede de signos e de agenciamento de signos capazes de quebrar o regime ordinário do desfile de imagens e da associação de palavras às coisas . Desse ponto de vista, a importância que assume a forma documental não trai um repúdio à ficção, mas, ao contrário, um interesse renovado pelos recursos ficcionais próprios à arte cinematográfica.¹⁰²

A aparente simplificação gerada pela divisão entre ficção e documentário ou entre ficção e realidade é um mero recurso retórico, impertinente no contexto

¹⁰¹ Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 13 de Dezembro de 1998.

¹⁰² Grifos meus.

atual da produção artística. Se retornarmos ao universo do cinema, podemos observar que a riqueza que ocorre em uma produção como a iraniana, por exemplo, decorre do rompimento da lógica dualista de realidade e ficção, do rompimento da lógica complementar do jogo de espelhos entre mundo real e mundo imaginado. A ausência da definição precisa dos limites, como por exemplo em *Close-up*, de Abbas Kiarostami, estabelece um novo parâmetro para o espectador, deixando-o em um limbo enriquecedor e instigante. O mesmo sentimento de incerteza ocorre ainda em *O Espelho*, de Jafar Panahi, num jogo entre ficção e documentário constantemente intercalados até o ponto da perda de qualquer certeza. Muito a propósito desta questão, André Parente escreveu sobre *O Ano Passado em Marienbad*, de Alain Resnais que este “é o primeiro filme de pura ficção da história do cinema, ou seja, aquele que, dando a ilusão de falar de algo, só fala de si próprio. Paradoxalmente, *Marienbad* é também um documentário que joga sobre a matéria mítica do cinema e seus dispositivos de representação.”¹⁰³

Ainda em busca de uma definição do que seria ficção e documentário no contexto artístico atual, podemos recorrer ao diretor holandês de filmes documentários Johan van der Keuken. Diz Keuken, ao ser interrogado sobre o que seria um documentário que

não me enquadro em nenhuma definição estrita. Estou interessado em dar uma forma ao entendimento da vida. Mas há uma coisa específica ao documentário que o distingue: as pessoas que você esta filmando não podem tirar as

¹⁰³ Parente, 1998, p. 67. Pude rever o filme na Cinemateca Portuguesa, em Lisboa, em março de 2002.

máscaras ao final da filmagem. O principal de suas vidas está fora do filme. Há uma responsabilidade e uma tensão do cineasta em relação a elas. Você tem uma relação com os interesses delas na vida. Quando um ator volta para casa, vira uma outra pessoa. Você não tem nenhuma relação com seus interesses pessoais. No documentário, o personagem e a pessoa fora do filme são uma só. É claro que, quando essa pessoa está sendo filmada, ela se torna um personagem de ficção.¹⁰⁴

Outro diretor que também estabelece seu trabalho sobre esta dualidade é o dinamarquês Jon Bang Carlsen. Em texto autógrafo escreve o diretor que quando começou a fazer filmes encontrava-se “em uma nebulosa terra de ninguém onde a fronteira entre a ficção e o documentário lentamente se dissolve.” No mesmo texto, Carlsen escreve, a propósito de seu estilo cinematográfico, que este é

resultado de uma confusão pessoal quanto aos termos ‘ficção’ e ‘documentário’. Uma confusão que não fica limitada à minha relação com o mundo visto por meio de uma câmera. Porque, por mais que eu recue em minha memória, tive sempre dificuldade em manter os dois termos separados. A idéia de que a ficção deve tratar da ‘vida imaginada’ e o documentário da ‘vida existente’ sempre me pareceu falsa – mais ou menos como rasgar uma pessoa em duas partes e alegar que isso equivale a criar duas pessoas.¹⁰⁵

O universo do cinema é onde as discussões sobre ficção e documentário são mais pertinentes, mas isto não reduz o espectro da discussão, que

¹⁰⁴ Folha Ilustrada, Sábado, 27 de março de 1999. Johan van der Keuken, documentarista Holanda, 1938 – 2001.

¹⁰⁵ Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 29 de março de 1998. Jon Bang Carlsen, nasceu na Dinamarca em 1950.

podemos estender a outras áreas de produção artística sem prejuízo algum. Assim podemos retornar aos nossos exemplos iniciais, ou seja, a *Suite Veneziana*, de Sophie Calle, e aos livros de Valêncio Xavier e enriquecer as suas leituras a partir de algumas colocações anteriores.

Toda construção artística precisa de suportes materiais para estabelecer seus discursos. Assim é que devemos ainda considerar a questão dos suportes documentais como a fotografia, os filmes, os textos etc. Escreve John Hilliard¹⁰⁶ sobre estas “matérias da expressão” que

Para que funcione a máquina narrativa, o espectador é convidado à esquecer a realidade da tinta sobre o papel, os atores em cena, e a luz sobre a tela, de uma folha recoberta por emulsão para privilegiar o conteúdo narrativo que ao mesmo tempo é o ponto de partida, o ponto de chegada e o ponto central da obra.¹⁰⁷

A análise das obras citadas, e de outras, tem que considerar a importância que os documentos, “matérias da expressão” tem para sua constituição. Documento é, conforme o dicionário, um “título ou diploma que serve de prova. Declaração escrita para servir de prova.” A ênfase que é dada a questão da prova é marca do caráter de realidade que o documento deve ter. Quando analisamos as obras de Calle, por exemplo, o que podemos observar é que seus documentos são, a princípio, verdadeiros. Só a princípio, pois quando

¹⁰⁶ Artista plástico. Vive e trabalha em Londres.

¹⁰⁷ “Pour que fonctionne la machine narrative, le spectateur est engagé à oublier la réalité de l’encre sur le papier, des acteurs sur la scène, le la lumière sur l’écran, d’une feuille recouverte d’une émulsion, pour privilégier le contenu narratif qui est, à la fois le point de départ, le point d’arrivée et le point central de l’oeuvre”. Pour la photographie: de la fiction. 1987, p.335-338. (tradução minha)

sabemos como eles foram feitos temos a real dimensão de sua veracidade. É inquestionável que os documentos da perseguição efetivada pela artista são verdadeiros. Mas como aceitar como tal algo que ela estava fazendo com o intuito de alcançar determinado fim? E porque aceitar sua palavra quando nada sabemos a não ser o que ela nos diz? No caso de Valêncio Xavier a verdade dos documentos é preservada e seu valor informativo é mantido, só que para um outro discurso o que nos levaria a achar inválidos pois não correspondem a verdade que documentam. A carta de *Saudade* também é verdadeira, mas será verdadeira a dramaticidade que obriguei a fazer parte dela ao desdobrá-la em segmentos? São verdadeiros os documentos de Glooscap? Inequivocamente sim, mas forjados a serviço de uma verdade ficcional da qual não podemos duvidar.

A questão dos documentos, e sua presença na produção artística moderna e contemporânea, é assunto por demais vasto¹⁰⁸. Analisando nossos exemplos podemos observar que os artistas citados trabalham a partir de determinados processos que sempre procuram colocar em destaque a veracidade das informações dos documentos utilizados. Valêncio Xavier apropria-se de documentos e agrega-os em seu trabalho, Alain Bublex cria seus documentos a partir de modelos oriundos dos artistas viajantes, urbanistas e arquitetos, Sophie Calle fabrica seus documentos ou encomenda-os (como nos casos das “filiatures”). No meu caso procedo a partir de um ponto de partida determinado, ou seja, a possibilidade de desdobramento que estes documentos

possuem. Vera Chaves Barcellos apropria-se de peças artísticas (como os cadernos de Hudinilson) e literárias e utiliza a carga de informações documentais que elas possuem.

Em *Saudade* me aproprio e exploro a carga imagética do texto da carta transformando o texto em imagem, em *Paisagem: R.Pierri* (6) utilizo a potência visual das pinturas relacionada ao texto ilegível, nas *Paisagens* (11) valorizo o poder evocativo dos trechos literários transformando-os em gravuras; em *Simenon/Maigret* (10) foi o poder de evocação da simples nomeação dos lugares por Simenon que me levou a fotografá-los, ou seja, a possibilidade de um desdobramento visual de uma informação textual.

O uso de documentos nos une apesar das diferenças nos modos de potencializarmos suas capacidades. Mas um dado é comum a todos estes exemplos, a valorização da carga de informações documentais que possibilita a sua utilização inclusive para passar do universo do documentário para o ficcional. Isto se torna possível tanto graças ao bom uso do documento quanto ao investimento na constituição de obras que buscam, acima de tudo, a sua legitimação enquanto verdades.

¹⁰⁸ Inúmeros exemplos nos vem a mente: Marcel Duchamp (boites), Broodthaers, Sol Lewitt, Antonio

Algumas considerações sobre o que é verdade

“Verdadeiro toma-se algumas vezes na acepção de verídico, o que diz a verdade, porém em melhor sentido.” A quase enigmática afirmação do dicionário Roquette¹⁰⁹ talvez se faça melhor entendida se tomarmos o termo verdade como algo que “é a qualidade do que é verdadeiro (...), uma relação de conformidade entre um pensamento, um discurso, uma representação”, conforme Souriau¹¹⁰. Então podemos dizer que algo (uma obra) é verdadeiro no sentido de que ele é a perfeita adequação entre seu discurso, seus meios e seu modo de ser.

Mas esta verdade implícita, na realidade mesma da obra, não fala da verdade de seu discurso. Este pode ser verdadeiro ou falso e a questão se enrola sobre si mesma num ouroboros. Um exemplo disso são os citados filmes iranianos de Kiarostami e Malkmabaff que se desdobram num jogo de espelhos onde ficção e documentário são ao mesmo tempo verdades absolutas, não havendo a possibilidade para o espectador de duvidar da verdade daquele filme: “o que parece verdade nos seus filmes, nos filmes de Mohsen e Makhmalbaf – e é aceito pelo espectador como tal – na maioria das vezes não é mais do que uma grosseira encenação”¹¹¹. O que nos causa confusão é interno ao próprio filme, ou seja, sua imprecisão entre os gêneros cinematográficos.

Manoel, todos trabalhando com diversos tipos de documentos.

¹⁰⁹ Roquette, 1848, p. 549.

¹¹⁰ Souriau, 19990, p. 1381.

Sendo impossível aqui tentar achar a ponta deste novelo por enquanto é suficiente lembrar do discurso de Jean-Luc Godard a propósito de seus filmes: que eles são verdadeiros é indiscutível, pois o fato de fazê-los e mantê-los íntegros enquanto película torna-os uma realidade em si, que independe da realidade do mundo ou de quaisquer outras. Ou, dito de outro modo por Jacques Rancière, “O cinema não é uma arte da ficção; a imagem cinematográfica não é uma cópia, não é um simulacro. É a marca impressa do verdadeiro, análoga à imagem do Cristo sobre o sudário de Verônica. A imagem é atestado de verdade por ser a própria marca de uma presença.”¹¹²

Com relação a idéia de ficção concordamos com a proposta por Souriau, isto é, de uma atividade do espírito, ou seja, o processo de impor seu mundo fictício, instaurando sua obra/trabalho num duplo processo de imaginação e instauração, mesmo que, a partir dos exemplos trabalhados possamos falar de alteridades de existência. Neste momento as idéias turbilhonam em torno de nós, num fluxo ininterrupto de conhecimentos e exemplos tornando, se não impossíveis, ao menos prematuras as definições.

Assim é que posso dizer que a ficção é como um produto (apresentado ao público) que fala de uma realidade (o produto em si mesmo) que é uma ficção (uma realidade trabalhada). Esta via, aparentemente complicada, comporta em si todos os caminhos trilhados, a saber, da idéia de ficção enquanto invenção ao ato de plasmar em realidade. Uma realidade inicialmente

¹¹¹ Nelson Hoineff in “Luz nas Sombras: a mentira documental”. Bravo!, Fevereiro 2001, ano 4, no. 41, p. 20-23

¹¹² Folha de São Paulo, Caderno Mais!, Domingo, 21 de março de 1999.

documental, mas manipulada para tornar-se algo além da própria verdade, ou seja, uma verdade trabalhada e estabelecida a partir do real.

Pensando em obras, cujas formas híbridas, são de difícil definição, como as de Sophie Calle, Vera Chaves Barcelos, Alain Bublex e de outros artistas não tratados aqui, como os criadores de cinema Jean-Luc Godard e Raul Ruiz, é natural que venha à mente a questão de se uma forma menos próxima da narrativa tradicional (no sentido de contar histórias) e mais próxima do ensaio (no sentido de apresentar e especular a partir de fatos) poderia abrir novas perspectivas no sentido de constituir discursos críticos sobre a obra, sobre seus elementos constituintes e ainda sobre o próprio discurso artístico. Uma obra que atendesse tanto à necessidade do discurso narrativo tradicional de ficção quanto ao metadiscurso, entendendo este último como um discurso ao mesmo tempo crítico e auto-reflexivo. É este o discurso intitulado de metaficção historiográfica por Linda Hutcheon¹¹³ ao referir-se “àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”, enfatizando o caráter de obras que se voltam sobre si mesmas, ou seja, criações que trazem explícito o seu arcabouço constitutivo.

Para o aprofundamento desta idéia é necessário incluir no contexto desta pesquisa uma inevitável incursão pelo universo da idéia de recepção. Isto se

¹¹³ Poética do Pós Modernismo: história, teoria e ficção, 1991, p. 21.

deve à necessidade de engajar o espectador no discurso, ou seja, torná-los parte do diálogo proposto. Conforme escreve Pierre Leguillon ¹¹⁴

O espectador adquire o hábito de imergir num espaço ilusionista construído na sua escala. Sua inscrição supõe que ele leve em conta as condições históricas da sua recepção da obra: na exposição, tudo é contingente. Assim, por exemplo, Raymond Hains pode hoje declarar de sua parte: 'eu não sou um fazedor de quadros, é a exposição que é uma criação'.

Em que sentido, ou melhor, em quais sentidos podemos definir o caráter de verdade (sem entrarmos aqui na questão do realismo) de uma obra de arte? A discussão sobre ficção e documentário está, conforme já escrevi, basicamente restrita a literatura e ao cinema. Mas isto não impede que esta realidade complexa se imiscua na produção plástica, criando obras que, independente de suas qualidades plásticas, nos levem a uma indefinida sensação de desconforto ao abordá-las. Isto ocorre com a obra de Sophie Calle em vários momentos (sem que em nenhum deles qualquer analista tenha dito que ela faz literatura de imagens). Isto ocorre também em algumas obras de Valêncio Xavier (e nenhum crítico literário, com exceção de Décio Pignatari, ousou atribuir-lhe um caráter fortemente plástico).

Este texto, além de um contorno da questão da ficção, inclui o desejo de atingir outras áreas da produção artística. Assim, estamos numa encruzilhada

¹¹⁴ Éditorial "*Oublier l'Exposition*", in *Art Press Spécial*, no. 21, 2000. Le spectateur prend donc l'habitude de s'immerger dans un espace illusionniste construit à son échelle. Sont inscription suppose qu'il prenne en compte les conditions historiques de sa réception de l'oeuvre: dans l'exposition, tout est contingent. Ainsi, par exemple, Raymond Hains peut-il aujourd'hui déclarer d'un côté: 'Je ne suis pas un tabloïste, c'est en somme l'exposition qui est une création.'

complexa, visto que não são só as duas estradas da ficção e do documentário que se somam, mas também outras como as da representação e a da apresentação, as do texto e da imagem, as da autonomia criadora do artista e a do engessamento em gêneros definidos e precisos.

Todos os trabalhos dos artistas aqui citados transitam tranqüilamente entre a ficção e o documentário, pois conforme Johan van der Keuken, não nos enquadrámos em nenhuma definição estrita. Estamos antes interessados em dar uma forma ao entendimento da vida. A questão da apresentação e da representação é tema de debates, mas percebo estas obras como momentos de transição entre estes dois modos de atuar, visto que a apresentação sumária de documentos não elimina o caráter representacional que eles possam vir a apresentar; a riqueza das leituras, das imagens e das metáforas produzidas são testemunhos suficientes da presença da mimese aristotélica nestas obras.

Acredito que uma das características mais concorrentes na diversidade de caminhos que trilha a arte atual é a da alteridade de propostas estabelecida enquanto alteridade de meios e modos. Um destes meios alternativos é a mistura de “influências, de estilos e de gêneros”¹¹⁵ sem o caráter negativo que o filósofo revela na origem do termo “híbrido”. Assim podemos falar de obras mestiças de ficção e realidade, de invenção e documentos, mestiças de meios (fotografias e textos) e de modos (instalação, vídeo-instalação, livro de artista, cinema etc.). Não são “criaturas fabulosas” ou ainda, conforme o mesmo autor, “bastardas” pela sua “reunião de caracteres pertencentes a vários gêneros ou

¹¹⁵ Souriau, 1992, p. 840.

estilos diferentes”¹¹⁶. São, antes de qualquer julgamento ou classificação, frutos de uma época.

A atuação metalingüística não impede a fruição em vários níveis, tanto o da ficção quanto o dos processos de constituição das minhas obras aqui citadas. Assim é que meus trabalhos promovem um comentário visual das relações estabelecidas entre a iconicidade dos textos e a textualidade. Neste processo o diálogo entre o criador em processo de criar e seu público segue variados modos, desde o esquema quase científico com uma estrutura de organogramas como em Sophie Calle, o modelo vegetal emprestado à Proust de Vera Chaves Barcellos, a teia de textos, fotografias, desenhos e mapas de Alain Bublex, a rede de relações temporais, organizadas com uma precisa indicação de leitura na obra de Valêncio Xavier, a apresentação extensiva de *Saudade*. Todas estas obras, ao apresentarem ficções narrativas (ou narrativas de ficções) deixam bem claro que no fundo elas falam mesmo é sobre si, conforme a frase já citada de André Parente sobre o filme de Resnais, ou ainda Alain Bublex que diz que “as exposições não são fictícias, elas existem”.

¹¹⁶ Souriau, 1992, p. 228.

Capítulo 3.

SOBRE AS IMAGENS E OS TEXTOS

Sobre imagem e texto

À pergunta “o que é uma imagem?” concorre uma enormidade de respostas. Sendo fiel ao princípio de começar pelo princípio reza o dicionário que imagem é a figura ou representação de um coisa, representação mental de alguma coisa percebida pelos sentidos. Com sua origem no termo latino *imago*, que significa figura, sombra ou imitação), o termo indica, segundo a teoria da imagem

toda a representação figurada e relacionada com o objeto representado por sua analogia ou por sua semelhança perceptiva. Neste sentido pode considerar-se imagem qualquer imitação de um objeto, quer seja percebida através da vista ou de outros sentidos (imagens sonoras, táteis, etc.). No entanto, na atualidade, quando falamos de uma teoria da imagem ou da civilização da imagem referimo-nos basicamente a qualquer representação visual que mantenha uma relação de semelhança com o objeto representado.¹

Etienne Souriau, no “*Vocabulaire d’Ésthetique*”, informa que a palavra pode ter vários sentidos. Dos vários sentidos propostos por Souriau nos deteremos em dois: o primeiro que diz que imagem é, nas artes plásticas,

relativa à um objeto representado; é ‘a imagem de...’; ela se caracteriza então pela reprodução do aspecto visual exterior de um ser real ou fictício, em todo caso diegético. Mas ela não é este ser, ela não oferece senão a aparência. Donde por vezes uma desconfiança com a imagem, a crença de a ver confundida com o ser real, ou um certo desdém por ela com simulacro, ilusão ou mentira, ou ao menos como vaidade.” E, segundo que “nas artes

¹ José M. Casasús. Teoria da Imagem. RJ: Salvat, 1979, p.25-28.

da ilustração é uma representação figurativa de uma pessoa, uma coisa, uma cena tirada em papel em um certo número de exemplares.²

Após esclarecer sobre as possibilidades das imagens enquanto ilustrações (funções), Souriau escreve que “em geral, a imagem é feita para tocar ou fazer sonhar: ela emprega os recursos do desenho e seguidamente da cor para captar a atenção, seduzir o espírito, trazer idéias e conhecimentos ou suscitar sentimentos. Sabemos bem, em um livro, como retemos melhor certas frases quando elas são escritas sob uma imagem.”³

A questão da ilustração remete para uma definição de imagem enquanto figura literária. Souriau esclarece que, em literatura, “se chama imagem a uma maneira de falar de uma coisa lhe emprestando o aspecto de uma outra coisa. A imagem é então vizinha das figuras de retórica ditas *tropos* que são a metáfora, a comparação, a metonímia, a sinédoque, e a catacrese.”⁴.

Esta acepção para a literatura pode nos esclarecer sobre a questão de como as imagens que utilizo no meu discurso plástico tornam-se imagens textuais. Em Jarrety lemos que

Na análise literária, o termo designa de maneira genérica figuras que colocam em relação dois referentes que diferem: um (comparado, imaginado) designa propriamente aquele de que fala o texto, o outro (comparante, imaginante) pode ser tomado em um outro referente e esclarece ou ilustra o primeiro, ou ainda joga sobre ele uma luz nova utilizando aquilo que existe de análogo ou de próximo. Estes são em primeiro lugar as figuras de analogia (comparação, metáfora, alegoria,

² Souriau: 1990, P. 856.

³ Souriau: 1990, p. 857.

⁴ Souriau: 1990, p. 857.

símbolo) que lhe concernem, mas podemos considerar que a sinédoque e a metonímia são também imagens no que elas apresentam de coisas sob uma luz diferente. A imagem varia assim na sua originalidade, indo do clichê ou da lexicalização por catacrese à busca do estranho “Mais as relações entre duas realidades aproximadas serão longínquas e justas, mais a imagem será forte – mais ela terá em potência emotiva e em realidade poética”, escreve Pierre Reverdy em 1918 (*Nord-Sud*). Cada imagem tem sua lógica própria, que é importante de analisar ao lado do imaginante: a imagem não é uma simples ilustração, nem um ornamento, ela serve ao sentido e logo ao avanço do texto.⁵

A leitura das definições para imagem enfatizam as relações que elas estabelecem com os textos, principalmente referenciando-se as ilustrações. Mas antes de entrarmos nestas considerações vejamos o que é texto.

Texto, conforme Souriau⁶, vem do latim *textus*, que significa tecido ou trama. Por texto no sentido próprio se designa uma seqüência de enunciados providos de marcadores de fechamento e por isso mesmo se propondo como uma unidade de leitura autônoma. Quando nos referimos a texto é inevitável relacionarmos o termo ao de escritura e, conseqüentemente, ao de palavra. As relações entre as palavras e as coisas é objeto de um dos diálogos de Platão, no qual, discutindo a relação entre a palavra e a coisa, ele expõe a Crátulos o pensamento de que palavras são

⁵ Jarrety: 2001, p. 221-222. “Dans l’analyse littéraire le terme désigne de manière générique des figures qui mettent en rapport deux référents qui diffèrent: l’un (comparé, imagé) désigne proprement ce dont parle le texte, l’autre (comparant, imageant) peut être pris dans un autre référent et éclaire ou illustre le premier, ou encore jette sur lui une lumière nouvelle en utilisant ce qu’ils ont d’analogie ou de proche. Ce sont en premier lieu les figures d’analogie (comparaison, métaphore, allégorie, symbole) qui sont concernées, mais on peut considérer que synecdoque et métonymie sont aussi des images en ce qu’elles présentent la chose sous un jour différent. L’image varie aussi dans son originalité, allant du cliché ou de la lexicalisation par catachrèse à la recherche de l’étrange: “Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique”, écrit Pierre Reverdy en 1918 (*Nord-Sud*). Chaque image a sa logique propre, qu’il est important d’analyser du côté de l’imageant: l’image n’est pas une simple illustration ni un ornement: elle sert le sens et donc l’avancée du texte”(Tradução minha).

⁶ Souriau: 2001, p. 1343.

realidades da vida e que as coisas são meramente a representação da palavra, sua expressão.⁷

Conforme procedemos para a definição de imagem, utilizaremos aqui também a definição para texto conforme a análise literária. Escreve Jarrety que “Em análise literária designa seguidamente uma passagem escrita de tamanho variável.(...) Em lingüística, entretanto, o texto tende à designar todo conjunto de palavras autônomas, quer seja escrita ou oral, o texto é então aqui objeto produzido pelo discurso, entendido como prática social em geral e como ato de engendramento de enunciados.”⁸ Isto concerne ao que Reinhard Dohl expõe ao escrever que “(...) nós entendemos por escritura tudo o que – mesmo em um estado rudimentar – pertence ao domínio da linguagem visualmente perceptível, isto quer dizer as palavras, mas também as cifras (e números) e as letras. E quanto ao termo imagem nós entendemos, em geral, a cor e a forma organizadas em uma superfície ou (...) sobre uma superfície.”⁹

As relações entre imagens e textos são normalmente estudadas sob o nome de ilustração. Não é o caso dos trabalhos apresentados neste projeto, mas algumas considerações sobre o tema são úteis para entender as relações entre textos e imagens. Sobre ilustração, escreveu Souriau que

⁷ Parece-nos que é baseado neste princípio que Lucia Santaella escreve que “entre nomear e o ser, entre a palavra e a coisa, entre o signo e o seu resíduo, eis os interstícios que se dão, de um lado, através de um estreitamento levado ao limite em que palavra e coisa alquimicamente se fundem, e de outro, ao contrário, através do fio cortante da ironia que reabre a brecha, questionando a nomeação das coisas até o limite de um estranho interrogante. Das centelhas de todos estes interstícios, tece-se o céu da PALAVRA IMÁGICA”. In “Centelha do Interstício”. In PALAVRA IMÁGICA. SP: MAC-USP, 1987.

⁸ Jarrety: 2001, p. 439. “En analyse littéraire, il désigne le plus souvent un passage écrit de longueur variable.(...) En linguistique, cependant, le texte tend à désigner tout ensemble de mots autonome, qu’il soit écrit ou oral, le texte est donc ici l’objet produit par le discours, entendu comme pratique sociale en général et comme acte d’engendrement des énoncés”

“etimologicamente, a palavra vem do verbo ilustrar: tornar mais claro, mais inteligível, mas também para dar brilho (destaque). Ilustração inicialmente designava os ornamentos dos antigos manuscritos; depois passou deste sentido paleográfico ao das gravuras inseridas num texto; enfim as imagens em livros, qualquer que seja o processo empregado.”¹⁰.

O mesmo autor analisa três papéis da ilustração: sob o plano formal, o papel didático e o papel na estética do livro. O segundo destes, o papel didático é o que mais nos interessa. Escreve Souriau que sendo “destinado a princípio a melhor fazer ressaltar o sentido do texto, a ilustração terminou por ocupar a maior parte da superfície do livro, o texto sendo então reduzido ao papel de legenda explicativa.”¹¹ As relações entre imagem e do texto, segundo o mesmo autor e ainda no universo das obras literárias, são estabelecidas tendo por principal preocupação “a estreita colaboração, poderíamos mesmo dizer cumplicidade, entre o autor do texto e o artista, baseada na dependência de ambos”¹². Assim é que o ilustrador se desdobra, com seus meios próprios – os da linguagem plástica – em um leitor que interpreta o texto ao lhe dar um novo prolongamento. Conclui Souriau que “a ilustração de um livro – e particularmente de um livro poético – pode incitar o leitor-espectador à uma “*rêverie imageante*”: as imagens mentais provocadas pelo texto se misturam as imagens formais criadas pelo ilustrador, engendrando elas mesmas novas imagens mentais”.¹³ Poderíamos dizer, a partir da idéia de ilustração, que entre imagens e textos

⁹ Quelques réflexions sur le thème de l'écriture et de l'image. In Opus International 40/41, Paris, Janvier 1973.

¹⁰ Souriau: 1992, p. 855.

¹¹ Souriau: 1992, p. 855.

¹² Souriau: 1992, p. 856.

existe algo em comum mediado pela leitura: o desejo de constituir uma linguagem plena de sentidos novos.

¹³ Souriau: 1992, p. 856.,

Discurso da retórica: imagens e textos

A criação de obras a partir da articulação de imagens e textos revela um desejo de linguagem além do desejo de produzir sentido.

Historicamente sabemos que foi no centro dos debates sobre a eloquência, no Século XVII, que se fez uma mudança de perspectiva entre a obra e sua percepção. O desejo de criação de uma linguagem universal e natural está diretamente ligado a constituição de uma terceira personagem, o espectador, logo após o artista e a obra. Philippe Malgouyres escreve, em texto já citado, sobre o domínio que a retórica exerce sobre a criação artística, ligando-a às paixões suscitadas pela eloquência que, numa relação direta, também revela a retórica.¹⁴ Assim a relação se dá de forma direta: retórica ou a arte de persuadir, usando as paixões (meio decisivo da persuasão) através da eloquência (ou oratória, parte da retórica que trata da arte de bem falar) para atingir o espectador pela emoção .

Podemos observar que a tônica é dada à questão da transmissibilidade das paixões no qual se baseava toda atividade artística do período barroco. Malgouyres nos informa que, também em texto aqui já referenciado, mesmo não havendo concordância sobre a compreensão dos temas e decifração das peripécias,

o aspecto narrativo das artes visuais nunca foi colocado em questão: as conferências da Academia são lições de leitura à partir das obras primas das coleções reais que, cuidadosamente analisadas, revelam as razões de sua excelência e permitem extrapolar as regras permanentes. Este “desejo de

linguagem” é patente nos primeiros trabalhos da *Académie royale de peinture et sculpture*, que se esforça em constituir uma sintaxe, um vocabulário, assim como sua homóloga e primogênita - Academia Francesa – estava debruçada sobre as normas da língua francesa para o estabelecimento do *Dictionnaire*.¹⁵

O estudo da retórica e da eloqüência se fizeram ao par da observação cuidadosa do efeito que as obras causavam nos espectadores. Ao tentar identificar e entender este processo de emocionamento, do espectador frente a uma obra, os estudiosos e artistas foram obrigados a perceber que isso ocorria além de toda expressão intencional da obra. Assim os critérios de excelência do “estilo elevado” não pareciam mais claramente definíveis, senão segundo as regras próprias da obra, mas eram imediatamente identificáveis pela emoção que ela provoca no espectador.

Ao deslocar assim o centro dos debates, sobre a obra de arte, do emissor para o receptor, se abandona a possibilidade de uma sintaxe regrada, unívoca, para se colocar ao lado dos julgamentos das emoções humanas, que não se deixam facilmente definir.

Esta autonomia da sensação e do prazer estético, paralelo e independente do tema das obras, foi explorado e colocado em ordem no século seguinte. Ao colocar o destaque sobre a percepção, o século XVII abriu a via para as questões que permaneceram sem respostas tais como quais são os motores das emoções e quais são específicos à emoção estética?

¹⁴ “Sur la nature des passions” in *Figures de la Passion*. Paris: RMN, Cité de la Musique, 2001, p. 15-20.

¹⁵ “Sur la nature des passions”, 2001, p. 15-20.

Já observamos anteriormente que o desejo de linguagem se constituía, ao menos no barroco, através da cuidadosa aplicação das regras da retórica ou, mais precisamente, das regras da eloquência aplicadas a produção visual. Logicamente este processo tinha que incluir este terceiro elemento da equação artística, o espectador, até então desconsiderado neste processo.

O estudo dos meios de se atingir o espectador centraliza-se na atenção dada a *Actio* ou ação. Marc Fumaroli é um autor que dedica sua atenção ao processo de bem transpor textos em imagens focalizando esta que é uma das cinco partes da retórica. Entendida em termos restritos a *actio* ou ação é o que hoje entendemos por interpretação ou performance. Ainda recorrendo a definição da retórica¹⁶ podemos ver que a ação aproxima a arte oratória daquela do comediante, por sua capacidade de tornar um discurso ordinário e torná-lo interessante. Mas esta é uma definição restritiva. Fumaroli nos instruirá com mais precisão sobre este exercício de retórica.

O exercício da retórica e seus atores

Em “*Muta Eloquentia: la vision de la parole dans la peinture de Nicolas Poussin*”¹⁷, Marc Fumaroli nos diz, citando Paul Claudel, que “*La peinture est l'école du silence*”. Os objetivos de Fumaroli¹⁸ são nos fazer compreender a pintura do século XVII – a escola do silêncio - analisando seus objetivos e modos de atuar. Escreve ele que esta “escola do silêncio” pretendia que o espectador escutasse o drama silencioso da palavra que é representada. Para isso o artista deveria colocar o acento sobre os oradores – *logophores* – deixando entretanto sem interpretação os personagens passivos e apaixonados – os *stulti*. E, por fim, chama atenção para o terceiro elemento desta dramaturgia da palavra – o espectador ou o auditor. Este campo de ação – oradores, passivos e espectadores - permitia ao artista trabalhar as identificações, tirando da representação pictural a lição moral e religiosa que o pintor-orador (predicador) propõe à meditação de seus auditores.

A pintura como ato de linguagem, estabelecida na fórmula “o olho escuta”, tem sua origem na cultura retórica greco-latina ou, como escreve Fumaroli, “Se diz que a poesia é pintura que fala, e a pintura uma poesia taciturna; o próprio de uma é ser muda, da outra o silêncio eloqüente; uma se cala quando a outra toma a palavra e assim, mudando reciprocamente a

¹⁶ Georges Moliné. Dictionnaire de Rhétorique. Paris: Librerie Générale Française, 1992, p. 35 e segst.

¹⁷ Fumaroli, Marc. *L'École du silence: le sentiment des images au XVIIe siècle*. Paris: Champs/Flammarion, 1998, pp.188-231.

¹⁸ Fumaroli: 1998, p. 189.

propriedade de suas vozes, se diz que a poesia pinta e que a pintura descreve.”¹⁹ É, dito de outro modo, o *ut pictura poesis*.

Conforme Fumaroli²⁰ a idéia de uma pintura falante e uma poesia muda tem sua origem no Verbo criador, isto é, na semana da Criação conforme o Gênesis. A dupla finalidade da arte, edificar e deleitar (*delectare*), reflexão metafórica que envia a alma humana para a presença de sua Origem divina, vai ter no pintor-mediador, inventado sobre o mesmo modelo que o poeta-orador, o artista demiurgo que vai refletir o mistério da criação. É Giambattista Marino quem vai sintetizar as categorias perceptivas da pintura como ato de linguagem em um “um gigantesco sistema metafórico”²¹ na obra intitulada *Dicerie Sacre*²², uma versão profana das prédicas dos oradores sacros.

A arte do *Seicento*, produzida a partir de um código no qual se aliam mística, retórica e poética é relacionada à eloquência sacra. Tem suas raízes em Plutarco e Philon, onde vai ocorrer a distinção entre palavra interior, ligada a palavra divina (*logos endiathetos*) e a palavra proferida, imagem do outro projetada no mundo sensível (*logos prophorikos*)²³. É ainda conforme Fumaroli que podemos compreender estas distinções, analisando o exemplo Moisés e Aarão. Os discursos e ações são palavras e ocorre uma divisão do trabalho nas suas funções proféticas: a Moisés é atribuído o *logos endiathetos*, porque ele recebe diretamente, de forma pré-verbal as

¹⁹ Fumaroli: 1998, p. 190. “On dit que la poésie est de la peinture qui parle, et la peinture une poésie taciturne; le propre de l’une est une faconde muette, de l’autre un silence éloquent; celle-ci se tait là où l’autre prend la parole, et ainsi, échangeant réciproquement la propriété de leur voix, on dit que la poésie peint et que la peinture décrit.” (tradução minha)

²⁰ Fumaroli: 1998, p. 191.

²¹ Fumaroli: 1998, p. 190.

²² Conforme Fumaroli: 1998, p. 191. Obra publicada em 1614.

²³ Fumaroli: 1998, p. 194.

mensagens divinas e a Aarão o *logos prophorikos*, porque ele traduz as mensagens para as multidões (conforme podemos observar em “O Maná”, de Nicolas Poussin). Assim é que Aarão está do lado da retórica humana (*rhetorica humana*), da arte oratória, que corre o risco de degradação pela vaidade. A vaidade das palavras. Esta questão da vaidade é sintomática do drama da palavra católica no século XVII, dividido, na oratória, entre a abundância e o patético.

Conforme Fumaroli, quem vai fazer coincidir os dois *logos* é o pintor francês Nicolas Poussin que atua entre a eloquência italiana e a severidade francesa, cuja pintura tem o caráter de arte do silêncio, na ordem da *oratio interior*, palavra e escuta na presença de Deus, ou seja, faz coincidir perfeitamente o interior (a contenção e o silêncio) com o exterior (dicção ou furor poético).

Poussin que fez uma profissão de fé no silêncio ao escrever que “Moy qui fais profession des choses muettes”, parece preocupado em aparecer como *Pictor-Orator-Poeta*, mestre dos conceitos-chaves da arte da oratória. Sobre o silêncio (ou as coisas mudas) Fumaroli escreve que

O silêncio não é a perda da palavra, mas permanência desta em seu lugar original, *interior, endiathetos* (a palavra interior, ligada à palavra divina) e mostrá-la neste lugar mais ressonante, mais íntimo do Verbo, não dispensa, bem ao contrário, de recorrer à experiência dos oradores (*rhéteurs*) e à sua arte a fim de canalizar a energia do Verbo e de lhe conservar sua eficácia intacta sobre o auditório.²⁴

²⁴ Fumaroli: 1998, p. 197-8. “Le silence n’est pas perte de la parole, mais retrait de celle-ci en son lieu plus originel, *intérieur, endiathetos*, et la montrer en ce lieu plus résonnant, plus intime du Verbe, ne

Para bem articular os dois discursos (o interior e o exterior) e estabelecer uma efetiva eficiência da linguagem Poussin criou um teatro de marionetes, no qual ele dispunha pequenas esculturas representando as personagens de sua obra, local no qual ele podia reger os gestos, os conjuntos e a luz, ou seja a *actio*. Ao valorizar a arte retórica – a atitude e o gesto silencioso do herói ou “a potência semântica do gesto”²⁵ – ele pode manifestar o Verbo pela vista e o fazer entender mais eficazmente que um longo discurso. Daí o uso da retórica (a prática e a teoria) na concepção das obras do período, discurso baseado na linguagem do gesto originária da oratória romana.

Esta linguagem dos gestos foi codificada na *actio* definida por Fumaroli como a parte na qual a pintura pode rivalizar com outros nobres gêneros literários e oferecer modelos ao público e a aristocracia²⁶. Codificada em inúmeros tratados inicialmente se interessa pelos *notae*: os sintomas físicos e fisiognômicos, pelos solecismos da voz, pela expressão e pelo gesto que revelam ao olho perspicaz a natureza, o grau e a particularidade subjacente das paixões. A *actio rhetorica* era uma arte útil ao sábio e aos oradores para conhecer seu público e agir sobre ele com propriedade e, por fim, é útil também ao pintor. A *Actio* das personagens pictóricas segue as mesmas regras da *actio rhetorica* mais o *decorum*.

Sempre conforme Fumaroli²⁷ a *actio* existia para os *sancti sapientes* e para os heróis, mas também para os *stulti*, os comuns dos mortais, e

dispense pas, bien au contraire, de recourir à l'expérience des rhéteurs, et à leur art, afin de canaliser l'énergie du Verbe et de lui conserver toute son efficacité intacte sur l'auditoire.” (tradução minha)

²⁵ Fumaroli: 1998, p. 198.

²⁶ Fumaroli: 1998, p. 200.

²⁷ Fumaroli: 1998, p. 201.

também para os público submisso ao império das paixões: os violentos, os sofistas, os prevaricadores do dom divino da palavra, público ao qual se dirigiam os *logophores*. Mas os problemas da *actio* são mais amplos, atingindo também o poeta e o historiador – todos imitadores da Natureza – assim como aos nobres, religiosos e cultos.

Na pintura o quadro esta a serviço da representação do drama da palavra, drama este que o silêncio da pintura permite elevar ao mais alto grau de intensidade e evidência. Mas há riscos – confusão de nobreza e baixeza como no maneirismo - no qual ocorre, como exemplifica Fumaroli citando Michelangelo e a capela Sistina, “incapacidade ou recusa de distinguir claramente entre os signos gestuais de inspiração divina e os da paixão, entre a ordem da iluminação e a desordem do cegamento.”²⁸

Sendo as regras rigorosas ocorrem dois modelos nas obras que podemos observar ao olharmos para o gestual contido dos *logophores* (*decorum*) em oposição a gesticulação desordenada das massas. Coabitam então no espaço do quadro duas zonas superpostas ou justapostas, dois regimes de gestos tratados. Poussin vai tratar destes problemas ao associá-los aos problemas da linha e da cor e transformando os protagonistas do drama no quadro nos “detentores dos princípios de sua unidade musical e formal”²⁹.

O equilíbrio logrado por Poussin certamente atingiu aquele público restrito e culto ao qual ele se dirigia. Na sua pintura podemos ver o melhor exemplo de articulação entre imagem e texto constituindo uma linguagem

²⁸ Fumaroli: 1998, p. 202. “l’incapacité ou le refus de distinguer clairement entre les signes gestuels de l’inspiration divine et ceux de la passion, entre l’ordre de l’illumination et le désordre de l’aveuglement.” (tradução minha)

una e inequívoca. Ao acentuar o aspecto narrativo, dando destaque aos emissores (*logophores*) e aos receptores (*stulti*) através do domínio da eloquência pictórica – a *actio* ou linguagem dos gestos – Poussin logra atingir pela percepção diretamente seu público, revelando assim toda a eficiência da *muta eloquencia* ou, conforme Rosenberg e Temporini, “Poussin sabia que a pintura, melhor que longos discursos, é capaz de dar conta de idéias complexas, ao unir elementos à primeira vista heteróclitos e mesmo contraditórios. O prazer do espírito vai ao par da deleitação do olho.”³⁰

²⁹ Fumaroli: 1998, p. 204.

³⁰ Pierre Rosenberg et Renaud Temporini, “Poussin: ‘Je n’ai rien négligé’”. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 123. “Poussin savait que la peinture, mieux que de longs discours, est capable de rendre compte d’idées complexes, en reliant des éléments à première vue hétéroclites et même contradictoires. Le plaisir de l’esprit va de pair avec la délectation de l’oeil.” (tradução minha)

(20) Nicolas Poussin. “Os Pastores da Arcádia” ou “*Et in Arcadia Ego*”, 1638-1640. Oléo sobre tela, 85 x 121 cm. Paris, Museu do Louvre.

(21) Sophie Calle. “Le Major Davel”, 2001. Impressão de imagem e texto sobre lona vinílica, 150 x 150 cm. Paris, Galerie Emmanuel Perrotin.

Função do texto

Dois exemplos me vem à memória quando quero falar das relações entre texto e imagem nas obras plásticas. O primeiro, cronologicamente o mais antigo, é o de Nicolas Poussin nos *Pastores da Arcádia* (20), obra na qual a imagem é inteiramente comandada pelo texto. O segundo exemplo é o de Sophie Calle em o *Le Major Davel* (21), obra na qual a imagem destruída do quadro é substituída por um conjunto de pequenos textos ou, relatado pela própria artista

Na noite de 24 para 25 de agosto de 1980, no Museu Cantonal de Belas Artes de Lausanne, o quadro de Charles Gleyre, O Major Davel foi parcialmente destruído pelo fogo como consequência de um ato de vandalismo. Só sobrou da tela o soldado que chora, em baixo à direita. Eu pedi ao conservadores, aos guardas e a outros membros do pessoal permanente do museu que me descrevessem a parte que faltava da obra.³¹

O que importa nestes dois exemplos? Primordialmente o fato dos dois articularem seus discursos a partir da relação estreita entre texto e imagem. Um não pode viver sem o outro ou, melhor dizendo, nenhum dos dois seria o que é sem a presença do outro. Não se trata aqui de analisar qual dos dois tem prioridade, não é a retomada da questão do *Ut pictura poesis*. Antes é uma tentativa de compreender como isto, a relação estreita entre texto e

³¹ “Disparitions”. Arles: Actas Sud, 2000, não paginado. “Dans la nuit du 24 au 25 août 1980, au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, le tableau de Charles Gleyre, *Le Major Davel* fut partiellement détruit par le feu à la suite d’un acte de vandalisme. Il ne reste de la toile que le soldat qui pleure, en bas, à droite, J’ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d’autres permanents du musée de me décrire la partie manquante de l’oeuvre.” (tradução minha)

imagem se dá e se dá a ver enquanto obra. Como isso se dá nos dois casos?

Primordialmente, a relação texto e imagem que se estabelece nestas duas obras é, para Poussin, uma imagem que é um texto, isto é, que se dá a ler enquanto complemento de um texto (legenda), o *Et in arcadia ego*. Em Calle, é um conjunto de textos que substitui uma imagem desaparecida, ou seja, uma imagem que só pode existir enquanto texto.

Penso insistentemente nestas questões por estar trabalhando com textos e imagens. Mais do que querer saber quais as razões (se é que elas existem...) de unir textos e imagens nos meus trabalhos, penso que tipo de relações minhas imagens e textos estabelecem entre si: uma encobre a outra, uma substitui a outra ou uma comenta a outra?

As leituras podem aportar alguns esclarecimentos. Antes mesmo de trazer conhecimentos novos ou mesmo informações inéditas as leituras têm o papel primordial de nos levar a pensar no que estamos fazendo. É uma espécie de pensar por derivação. Enquanto leio fico liberado de minhas angústias e assim algumas soluções surgem mais facilmente do que se ficasse inteiramente dedicado a tentar eliminá-las ou esclarecê-las.

Assim é que, durante a leitura do texto de Elizabeth Cropper sobre Poussin³², me apercebi que talvez a origem dos comentários tenham surgido da leitura de *Sublime Poussin*³³, obra de Louis Marin. A razão desta conclusão está no texto de Cropper que, retomando a leitura dos *Pastores da Arcádia*, de Poussin, a partir da análise de Marin, recoloca que a

³² “Toucher le regard. *Le Christ guérissant les aveugles* et le discours de la peinture.” In Nicolas Poussin (Atas de Colloque, Tome 2). Paris: Musée du Louvre, 1996, p. 603-626.

³³ São Paulo: Edusp, 2000.

personagem que está ajoelhada é uma espécie de alter ego do espectador, pois ele “lê ao mesmo tempo que nós, e aqui onde ele vê um sarcófago nós vemos um quadro, esta outra espécie de tumba que, ao evocar a desapareição e a morte, pode exorcizar nossa angústias, à exemplo da memória.”³⁴ Não se trata aqui de retomar toda a brilhante análise efetuada por Cropper, mas tão somente de recolocar em outra chave, a dos meus trabalhos, algumas conclusões. Cropper, na continuação do texto, coloca muito precisamente o caráter de comentário que o quadro possui: “Louis Marin observa que este personagem parece seguir com o dedo o contorno de sua sombra, imitando assim a invenção da pintura, que consistia, conforme Quintiliano, em traçar uma linha em torno de uma sombra dada”.³⁵ Mais adiante no texto esta ação é retomada, desta feita por ocasião de uma análise do ato de ler. Escreve Cropper que

A ação deste leitor não é muito clara na realidade, como observa Louis Marin, pois Poussin se ocupa em mostrar que ele toca a inscrição com a ponta do dedo, em lugar de ver ingenuamente, ou de apreender com os olhos e com o espírito. O pastor da direita, ao contrário, certamente leu. Ele não toca, mas procura o sentido da mensagem, e não somente da palavra “ego” em questão.³⁶

³⁴ Cropper: 1996, p. 605. “lit en même temps que nous, et là où il voit un sarcophage nous voyons un tableau, cette autre sorte de tombeau qui, en évoquant la disparition et la mort, peut exorciser notre angoisse, à l’instar de la mémoire.” (tradução minha)

³⁵ Cropper: 1996, p. 605. “Louis Marin remarquait que ce personnage semblait suivre du doigt le contour de son ombre, mimant ainsi l’invention de la peinture, qui a consisté, au dire de Quintilien, à tracer une ligne autour d’une ombre portée.” (tradução minha)

³⁶ Cropper: 1996, p. 607. “L’action même de ce lecteur n’est pas si claire en réalité, comme le remarque Louis Marin, parce que Poussin s’applique à montrer qu’il touche l’inscription du bout du doigt, au lieu de la voir tout bonnement, ou de l’appréhender avec les yeux et l’esprit. Le berger de droite, en revanche, a sûrement lu. Il ne touche plus, mais cherche le sens du message, et pas seulement le nom de l’“ego” en question.” (tradução minha)

Retomando as citações temos que o pastor ajoelhado é *um alter ego* do espectador, depois que este *alter ego*, ao mesmo tempo que recoloca em cena a invenção da pintura, comenta que estamos, como ele, em processo de decifração, que precisamos antes “tocar com os dedos”, ou seja, reconhecer manualmente, o que não conseguimos com os olhos e com o espírito. Cropper escreve ainda que, e é exatamente neste ponto que tive a intuição da importância do texto de Marin para meu trabalho, “o escrito desconserta sem trazer a compreensão”.³⁷ O esclarecimento desta seqüência de ações, na pintura de Poussin, é dada pela análise do texto escrito, o famoso *Et in Arcadia Ego*³⁸. Mas esta interpretação é antes ligada ao sentido ou função do escrito do que por seu significado mesmo. Assim é que podemos pular os estudos de Marin e mesmo de Panofsky sobre o real sentido do texto e ficarmos somente com sua função.

Para a análise da função do texto Cropper se vale da análise de uma outra pintura intitulada *Temporalis aeternitas*, de Castiglioni, obra inspirada na de Poussin. Nesta pintura, a legenda, que dá título à obra, é lida em um monumento por um personagem, levando-a à conclusão que é vã toda tentativa de eternizar-se na terra. O sentido é o mesmo da obra de Poussin mas a função, o que nos interessa, é a de fazer compreender que este conhecimento, o da vaidade e da inutilidade de toda tentativa de eternizar-se, é que “o fato de ler os epitáfios na Arcádia assim como nas ruínas do

³⁷ Cropper: 1996, p. 608. “l’écrit déconcerte sans apporter la compréhension”(tradução minha)

³⁸ À inscrição *Et in arcadia ego*, que podemos traduzir por *Tu viveste na Arcádia*, ou ainda por *Eu também vivi na Arcádia*, podemos juntar a complementação que Louis Marin propõe: “onde hoje viveis: eu também conheci os prazeres que hoje conheceis e, no entanto, estou morto e sepultado neste túmulo” (2002: p. 102). Ainda temos a tradução de Panofsky, que subverte completamente a leitura da pintura, propondo “Eu, a Morte, estou presente mesmo na Arcádia.” (Marin: 2002, p. 104). Análises desta obra e de sua legenda podem ser encontradas, além das obras citadas, também em “Olhando Poussin” em *Olhar, Escutar, Ler*, de Claude Lévi-Strauss (SP: Cia das Letras, 1997).

império, nos diz, leva consigo a perda da felicidade inocente e a sujeição da história.”³⁹ Não tinha consciência da importância deste fato, poderia mesmo afirmar que não tinha conhecimento desta interpretação. Assim é que o texto de Cropper, com sua inteligente análise da função das legendas, me levou de volta ao texto fundador (ao menos para mim, no universo poussiniano) de Marin.

Do mesmo modo que os textos de Poussin e de Castiglioni, os textos nos meus trabalhos são justapostos às imagens para desconcertar sem trazer compreensão. Sua função é antes a de propor uma nova maneira de olhar as imagens, de talvez mesmo obrigar ao espectador de tocar com os dedos, como o pastor de Poussin, o texto (e talvez mesmo a imagem) propondo-lhe um novo modo de olhar e de compreender as imagens (e também os textos). Talvez mesmo a perda da felicidade (de ver imagens agradáveis) seja justaposta a uma informação (menos agradável) de um texto, que traz em si uma carga de historicidade. Esta relação entre perda de inocência e sujeição à história é, de algum modo, a mesma a qual sou submetido diariamente, seja por razões práticas, seja por imposição de uma formação, seja ainda pela necessidade de criar informações que aportem algum significado além da própria imagem, dever de um criador hoje, num mundo sobrecarregado de imagens banalizadas.

De certo modo busco através do meu trabalho recuperar um modelo de crítica no qual o comentário sobre uma imagem (ou texto) se estrutura como uma cadeia sucessiva de interpretações. Exige-se do espectador/leitor uma capacidade de intérprete no desvelamento da sucessão de analogias

³⁹ Cropper: 1996, p. 608. “Le fait de lire les épitaphes en Arcadie aussi bien que dans le ruines de

possíveis. É uma tentativa de transformar a crítica (comparativa, e aqui é necessário relembrar a leitura fundamental da obra de Mario Praz⁴⁰) num exercício de retórica, ou seja, a arte de argumentar com todas suas partes, ou seja, instruir (*docere*), agradar (*placere*) e emocionar (*movere*).

l'empire, nous dit-on, entraîne la perte de bonheur innocente et la sujétion à l'histoire (Destaque meu)

Que faz um texto? Quando um texto se quer imagem.

Poderíamos arbitrar um início para as relações entre textos e imagens, na contemporaneidade, com *Um Lance de Dados* de Stéphane Mallarmé, quando o poeta enfatiza a relação espacial do poema (versos e página) como parte determinante da sua poética. Depois vem Dadá, a poesia concreta, a arte conceitual etc. O diálogo profícuo e constante entre a literatura e as artes visuais ultrapassa a ilustração e a explicação de um pelo outro. Conforme Jean-Pierre Rehm são “dois modos de expressão que se completam, se respondem, se interrogam e se influenciam mutuamente.”⁴¹.

Paul Valéry, ao conhecer o manuscrito de *Um Lance de Dados*, escreveu que, pela primeira vez, “a espera, a dúvida, a concentração eram coisas visíveis”⁴² esclarecendo sua surpresa ao escrever que “ninguém havia ainda tentado, nem sonhado em tentar, de dar à figura de um texto uma significação e uma ação comparáveis aquelas do texto mesmo.”⁴³ Jean-Pierre Rehm coloca com precisão que, até a publicação de *Um Lance de Dados*, em 1897,

Os escritores estavam interessados nas artes visuais, eles tornaram-se freqüentadores e amadores esclarecidos. Eminente crítico como Diderot ou Baudelaire, prático como William Blake, Gerard Manley Hopkins ou Hugo, caricaturista iniciante como Balzac, pouco importa aqui o talento ou a

⁴⁰ Literatura e Artes Visuais. SP: Cultrix, 1982.

⁴¹ Etoiles et toiles. L'Oeil, no. 535, avril 2002, p. 38-40. “deux modes d'expression qui se complètent, se répondent, s'interrogent et s'influencent mutuellement” (Tradução do autor para esta e outras citações da mesma fonte)

⁴² Le coup de dés. Variété I et II, Gallimard, 2002, p. 265. “L'attente, le doute, la concentration étaient choses visibles “

⁴³ Rehm, p. 38. “nul encore n'avait entrepris, ni rêvé d'entreprendre, de donner à la figure d'une texte une signification et une action comparables à celles du texte même.” (destaque do autor).

amplidão de uma prática ao olhar de uma obra, a separação permanece fechada: de um lado a página, de outro a folha ou a tela. Mallarmé embaralha o jogo e decide colocá-lo infinitamente mais alto.⁴⁴

A ambição de Mallarmé, conforme ainda Rehm, é de representar o que ultrapassa a representação, sem imitar o gesto das artes visuais como o fará mais tarde Apollinaire, nos seus *Caligramas*, ou mesmo iluminar o texto como um medievalista. Trata-se de constituir uma nova maneira de atuar, de

Exumar o que na composição pictórica (ou musical, coreográfica, etc.) releva da ordem do texto. Precisemos: trata-se de tocar, de manifestar, de designar esses pontos nos quais literatura e artes visuais se cruzam e são cúmplices para deixar cada uma seu próprio território a fim se relevar um outro espaço.⁴⁵

ou, conforme a fórmula clássica de Paul Valéry, "ele tentou eleva enfim uma página à potência de um céu estrelado."⁴⁶

A potência da página como unidade visual⁴⁷ será enfatizada através dos inúmeros exemplos executados na produção plástica do século XX. Claro está que a ideia de página será substituída, conforme a necessidade de cada artista, pela folha de desenho, pela tela, pelo vídeo ou filme, pela

⁴⁴ Rehm, p. 38. "les écrivains s'étaient intéressés aux arts visuels, ils les avaient fréquentés en amateurs éclairés. Eminent critique comme Diderot ou Baudelaire, praticien comme William Blake, Gerard Manley Hopkins ou Hugo, caricaturiste débutant comme Balzac, peu importe ici le talent ou l'ampleur d'une pratique au regard de l'oeuvre, le partage restait ferme: d'un côté la page, de l'autre la feuille ou la toile. Mallarmé brouille le jeu et décide de miser infiniment plus haut."

⁴⁵ Rehm, p. 39. "exhumer ce qui dans la composition picturale (ou musicale, choréographique, etc.) relève de l'ordre du texte. Précisons: il s'agit de toucher, de manifester, de désigner ces points où littérature et arts visuels se recroisent et son complices pour quitter chacun son propre territoire afin de révéler un espace autre."

⁴⁶ Le coup de dés. Variété I et II, Gallimard, 2002, p. 268. "Il a essayé d'élever enfim une page à la puissance du ciel étoilé!"

⁴⁷ Conforme Valéry, texto citado, p. 268

fotografia etc., mas sempre com o mesmo intuito de tornar visível o texto como unidade visual significativa. Assim é que Rehm pode escrever que

jamais a presença de 'texto' dentro de uma obra ou como obra é para preencher uma deficiência de significação, como seguidamente se tende a acreditar, mas para suspender precisamente a mecânica da evidência. Nestas obras o texto acusa a recepção manifesta de uma derrota, ele é o fracasso da imagem: ele é a imagem desfeita.⁴⁸

Rehm lista, após esta constatação, uma série de "fracassos" da imagem na arte contemporânea, tais como a ironia da *Art & Language*, o burlesco no uso dos quadrinhos em Öyvind Fahlström, a glossolalia da *Ursonate* de Schwitters, as ironias ácidas de Broodthaers, os truísmos de Jenny Holzer etc. E conclui que, sendo filhos espirituais de Mallarmé, "eles ambicionam, como ele, uma amplificação da arte e sua atualidade no mundo contemporâneo."⁴⁹

Mas a questão primordial ainda não foi respondida: que faz um texto? Se ele tem um papel a representar o texto substitui a imagem ou a supera, ou ainda torna-se a imagem que a imagem não pode suprir? Rehm diz que o texto "interrompe a imagem e a condena por contumácia, se interdita por antecipação de a substituir."⁵⁰ Esclarece entretanto que, mais do que nos preocuparmos em entender os elos que unem o texto à imagem, devemos nos preocupar em tramar, num processo mestiço, esses dois pólos,

⁴⁸ Rehm, 2002, p. 40. "jamais la présence de 'texte' au sein des oeuvres ou comme oeuvre n'est là pour combler un déficit de signification, comme on tend souvent à croire, mais pour suspendre précisément la mécanique de l'évidence. Dans ces oeuvres, le texte accuse réception manifeste d'une dérouté, il est la défaite de l'image: il est l'image défaite."

⁴⁹ Rehm, 2002, p. 40. "ils ambitionnent comme lui une amplification de l'art et son actualité dans le monde contemporain".

tradicionalmente opostos na arte ocidental, unindo-os como unimos hoje todas as disciplinas, refazendo em nosso tempo a conquista da constelação mallarmaica.

⁵⁰ Rehm, 2002, p. 40. “interrompt l’image et la condamne par contumace, s’interdisant par avance de

(22) Francis Picabia. “L’Oeil Cacodylate”, 1921. Óleo e colagem sobre tela, 148,6 x 117,4 cm. Paris, Centro Georges Pompidou.

(23) René Magritte. “La Trahison des Images”, 1928. Óleo sobre tela, 62 x 81 cm. EUA, Los Angeles County Museum.

s’y substituer.”

Relações entre imagens e textos

Retomando, mesmo que brevemente, as relações entre imagens e textos na arte ocidental, é necessário citar a afinidade da produção do Neoclassicismo, na pintura de Gros e David e sua relação direta e imediata com o teatro, assim como a identidade entre a poesia/teatro no romantismo, como por exemplo Delacroix ao ilustrar o *Fausto* de Goethe. O final do Séc, XIX tem em Odilon Redon seu mais eficaz artista trabalhando nas relações entre imagens e textos (tanto criando imagens textuais quanto ilustrando literatura como, por exemplo, Edgar Allan Poe e Stephane Mallamé).

Após Georges Rodenbach e Odilon Redon, na passagem do século, o século XX vai ter no Surrealismo e em André Breton, as relações entre textos e imagens na modernidade, estabelecidas de modos diferenciados e, por vezes, mesmo opostas. Inicialmente abordarei exemplos da produção plástica surrealista que, com seu vínculo estreito com a literatura, produziu inúmeros exemplos destas relações, como o “*L’Oeil cacodylate*” (22), de Francis Picabia⁵¹, obra que é quase que inteiramente constituída por textos que envolvem algumas poucas imagens. Mas é René Magritte⁵² o artista que estabelece as relações mais intrigantes entre imagens e textos na sua obra. Obra de referência obrigatória de sua produção e para a arte da primeira metade do século XX é “*La Trahison des Images*”⁵³ (23).

⁵¹ Pintor francês, 1879-1953. A tela em questão pertence ao acervo do Centre Georges Pompidou.

⁵² Pintor belga, 1898-1967.

⁵³ Este óleo sobre tela (62 x 81 cm.) é objeto de muitas análises. O mais célebre dos estudos sobre os cachimbos de Magrite é “Isto não é um cachimbo”, texto de Michel Foucault que estabelece que um enunciado é igual a um comentário enfatizando o processo tautológico das legendas desenhadas (caligrafadas), cfe. op. cit. ps. 24 e 25 (RJ: Paz e Terra, 1989).

A relação que quero estabelecer não está no significado da imagem propriamente dita mas na relação que ela estabelece com o texto legenda. Esta pintura nos apresenta duas imagens justapostas: a primeira é a representação de um cachimbo, pintado com o máximo de correção e cuidado na representação do objeto, a outra é a legenda. É um simples cachimbo, pintado como uma ilustração e poderia estar numa cartilha de alfabetização. Abaixo do cachimbo o pintor “escreveu” a seguinte frase “*Ceci n’est pas une pipe.*”, com uma caligrafia escolar de perfeita nitidez. Magritte é precisamente didático e profundamente irônico ao colocar sua visão particular da questão do que é uma pintura. Faz este jogo do modo mais simples ao confundir o espectador com a limpidez de sua imagem e com a nitidez de seus propósitos, em tudo oposto a obra de Picabia, pintada sete anos antes (1921).

Produzido muitos anos depois, entre 1960 e 1990, *Les Nouveaux Réalistes (24)*, de Raymond Hains⁵⁴ não tem qualquer intenção didática. Trata-se de um trabalho homenagem, pintado sobre um cartaz de uma exposição que o artista e outros colegas, do movimento que dá título ao quadro, fizeram em 1960 na Itália. Hains, com seu senso de humor e habilidade em estabelecer conexões textuais e verbais entre as informações usa o texto (nomes) para estabelecer um comentário entre os dois períodos e o tempo que passou, tanto para si quanto para suas artes. Deixando de lado todo saudosismo Hains reinventa o novo realismo diluindo e deformando o anterior apresentado nos nomes. Assim o que era nitidamente

⁵⁴ Pintor francês nascido em 1926. Vive e trabalha na França.

(24) Raymond Hains. "Les Nouveaux Réalistes", 1960-90. Peinture au pochoir sur panneau de bois, díptico de 245 x 354 cm.

(25) Jannis Kounellis. "Senza titolo (liberta o Morte – W. Marat, W. Robespierre)", 1969. 100 x 70 cm.

(26) Roy Lichtenstein. 'Good Morning Darling', 1964.

e intencionalmente letrista e em 1960 (com suas referências a comunicação de massa) torna-se no presente um reflexo distorcido e semi desfeito, mas ainda assim graficamente marcante.

O exemplo seguinte é o de Jannis Kounellis. O trabalho intitulado “*Senza titolo – Liberta o Morte W.Marat, W. Ropespierre*” (25) é uma obra que consiste em escrituras, das informações que dão título ao trabalho, feitas a giz sobre um painel de ferro que tem na sua parte inferior uma vela⁵⁵. Esta obra é a configuração das possibilidades econômicas da escritura. Ao escrever os nomes dos dois heróis da revolução francesa logo abaixo do grito de ordem Kounellis nos dá seus retratos completos – mais do que imagens físicas são símbolos, reforçado pela presença da vela acesa.

Contemporâneo de Kounellis, Roy Lichtenstein, atua na contra corrente do primeiro. Enquanto o discurso de um é nitidamente politizado o do segundo é hedonista e glorificador. A tela “*Good Morning Darling*” (26) é uma pintura de 1964, na qual o texto (que é título) acrescenta um valor a imagem. Sem o texto legenda a obra não se configuraria enquanto tal, visto que a imagem da moça deitada olhando para o porta retratos (de costas para o espectador) é de uma banalidade constrangedora, aspecto este reforçado pela técnica de retículas do artista. É a legenda, também banalíssima, que agrega valor a imagem, dando-lhe profundidade enquanto imagem (anedota ou história) e enquanto pintura, pois traz para a imagem um elemento de dramaticidade quase sempre ausente da produção pictórica norte americana, mais afeita ao formalismo do que a outros interesses.

(27) Joseph Kosuth. "One and Three Chairs", 1965. Medidas diversas.

(28) Joseph Kosuth. "Passagen-Werk", 1992. Medidas diversas. Documenta

9.

⁵⁵ Conheço este trabalho apenas por uma reprodução. Não é meu hábito me referenciar a obras que

A imagem seguinte é a de uma das versões da obra intitulada “*One and Three Chairs*” (27), executada em 1965 por Joseph Kosuth. Enfatizarei o aspecto relacional que esta obra estabelece com o espectador através do uso do textos e das imagens: o significado textual em Kosuth aparentemente identifica-se ao significado pictórico da imagem fotográfica e do objeto. Temos sempre as três cadeiras do mundo do simulacro platônico. Mas a apropriação do objeto “cadeira”, e a sua inclusão na obra, desvia a atenção do espectador, fazendo-o mudar constantemente de foco em busca de uma configuração única e que explique a presença repetitiva desta cadeira ubíqua. Kosuth joga com o modo de apropriação ao tomar um objeto carregado de referências estéticas, justapondo-o a um texto e a uma imagem propondo ao espectador que receba as informações paralelas, mas cruzadas, do mesmo modo que o artista a organizou. Kosuth atua de modo unívoco e direto deixando a dificuldade para o espectador. Se este estiver despreparado e desatento circulará indefinidamente entre o texto, a imagem e o objeto sem se aperceber que é nesta circularidade que está a chave da obra.

Alguns anos depois Kosuth, sempre atuando com as relações possíveis entre imagens e textos, apresentou na Documenta 9 a obra “*Passagen-Werk*” (28). A obra é de uma ironia finíssima e de uma precisão cirúrgica quando oculta as obras do acervo permanente do *Fridericianum* de Kassel e sobrepõe a estas os textos filosóficos. A obra é, evidentemente, muito mais complexa do que estou propondo aqui como análise. Mas

não pude ver pessoalmente, mas nesta lista fujo a esta regra.

(29) Vera Chaves Barcellos. "Testartes", 1974. Medidas ignoradas.

(30) Vera Chaves Barcellos. "Atenção, processo seletivo de perceber", 1980.

Caderno em xerox, 24 x 30 cm.

(31) Rosângela Rennó. "Sem título (Rim)" Projeto "Arquivo Universal", 1994.

Texto esculpido em isopor extrudado, 90 x 120 x 3 cm.

enquanto exemplo do uso de textos na arte do século XX, ela é exemplar pois incorpora não somente a idéia de texto como imagem mas também a própria imagem do texto (que substitui as imagens obras).

Voltemos, antes de encerrar esta sucessão de exemplos, a produção brasileira. Inicialmente observemos o trabalho de Vera Chaves Barcellos. Produzido em 1974, os *Testartes* (29), consistiam em imagens em *off-set*.

Sobre *Testartes* escreveu Roberto Pontual que “como obras, não pediam do público o mero olhar contemplador, mas exigiam uma ação de consciência, uma entrega de si a nível mais acentuado. A obra fala, e quem a vê também fala, no ato de vê-la.”⁵⁶ Conclui Cris Vigiano que “A partir daí começa o interesse pela imagem não como um fim em si, mas como um ponto de partida para o desenvolvimento mental, sensorial e criativo do espectador. Desse modo, a imagem mostrada não interessa tanto como uma proposta estética, mas como uma forma de desencavar o auto-desenvolvimento daquele que a observa.”⁵⁷ Lendo hoje o discurso de Vigiano observamos que sua análise da obra de Vera Chaves fica restrita aos limites da recepção. A observação desses “*Testartes I*”⁵⁸, de 1974, dá a ver uma relação entre texto e imagem que extrapola a questão da legenda e da recepção. Esses textos provocam um descontínuo do plano da imagem, isto é, abrem para uma leitura da imagem em profundidade, estabelecendo uma quase narrativa romanceada (dramática) que abre para o sensível (tátil) e, toque supremo de ironia, pegando o espectador pela mão e induzindo o

⁵⁶ “Imagens de imagens” Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 28/11/75., Apud Vigiano: in Cris Vigiano, “O Conceitual”.

⁵⁷ Op. cit. In “Vera Chaves Barcellos”. Porto Alegre: Edição do Espaço NO – Arquivo, 1986, p. 17.

seu olhar. Ensinando-o a ver. Assim como também ensinam a melhor ver a série “Atenção, processo seletivo do perceber” (30), de 1980, ao repetir inúmeras vezes a mesma imagem mas mudando a ordem na legenda, remetendo o leitor, a cada nova imagem, para um outro detalhe da fotografia do grupo.

O outro exemplo é mais recente. Trata-se de um dos trabalhos da série *Arquivo Universal* (31) (a partir de 1993), de Rosângela Rennó, no quais a artista substitui a imagem fotográfica por notícias sobre fotografia. Diz a artista que ela, em 1993, estava “colecionando todos os textos de jornais que ligam pessoas a imagens fotográficas (prints) ou histórias ordinárias sobre gente e fotografia.” Daí a usar textos que são descrições de imagens foi um encaminhamento sem surpresas. Sobre o uso dado a imagem textual diz Rennó que “A maneira como eu lido com o texto é exatamente como faço com uma foto. Sinto que o texto determina uma potência imagética muito grande como informação descritiva que a foto não dá.”⁵⁹ Ainda sobre o uso do texto como imagem, assunto que nos interessa, escreve Herkenhoff sobre este procedimento, na obra de Rennó, que “o que resulta do uso da palavra não é a desmaterialização do trabalho, mas, digamos, uma transubstanciação. Ocorre um trânsito. Há passagens: referentes visuais tornam-se imagens verbais.”⁶⁰

⁵⁸ *Testarte I*, 1974. Off-set em preto, 7 lâminas de 24 x 16,5 cm. (p. 83). O exemplo analisado é da série *Atenção, processo seletivo do perceber*, 1980. Caderno, xerox, 24 x 30 cm. (p. 99 do catálogo citado)

⁵⁹ In Herkenhoff, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. p. 159 para as duas citações.

⁶⁰ In Rennó, Rosângela. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. Texto citado, p. 160. A obra *Sem título (rim)*, do projeto “Arquivo universal” é um texto esculpido em isopor extrudado, 90 x 120 x 3 cm.

(32) Alfredo Nicolaiewsky. "São Miguel Arcanjo", 1993/94. Acrílica sobre tela, 175 x 200 cm.

(33) Alfredo Nicolaiewsky. "São Cristovão", 1993/94. Acrílica sobre tela, 175 x 200 cm.

(34) Alfredo Nicolaiewsky. "Anjo da Guarda", 1993/94. Acrílica sobre tela, 175 x 200 cm.

Do mesmo período que a obra de Rosângela Rennó é a do gaúcho Alfredo Nicolaiewsky⁶¹. Em uma série exposta em 1994 o artista mostrou trabalhos que centravam sua significação nas relações entre textos e imagens. Sobre estas obras (32, 33 e 34) escreve o artista que “nos três santinhos: São Miguel Arcanjo, São Cristovão e o Anjo da Guarda (...) é confrontada uma imagem com sua descrição. São três pinturas, cada uma formada por duas telas de dimensões iguais: a primeira que foi executada reproduz, através de uma grande ampliação, um ‘santinho’ da forma o mais fiel possível. A segunda é um texto pintado que descreve a imagem anexa. O confronto entre duas formas de expressão, texto e imagem, era o aspecto que me interessava discutir.”⁶² Sobre a questão da escritura escreveu Tadeu Chiarelli que esta “recupera enfaticamente uma prática pedagógica dos antigos cursos primários, que obrigava os alunos a produzirem uma ‘composição’ escrita, a partir da descrição de cena como aquela (a imagem do santinho).”⁶³ Minha identificação com estes trabalhos é, curiosamente, também ligada a recuperação deste procedimento por Tadeu Chiarelli, ou seja, as composições, que fiz durante o meu curso primário.

Esta seqüência de exemplos não tem por objetivo esgotar as possibilidades nem tem por ambição ser completa. Serve mais como uma ponte que vai estabelecer sua outra ponta na produção contemporânea, articulando as relações entre imagens e textos da transposição de um texto para a pintura, como em Poussin, até os textos que se querem imagens, como em algumas obras de Sophie Calle.

⁶¹ Porto Alegre, 1952, Vive e trabalha nesta cidade.

⁶² “Confissões Necessárias” in “Alfredo Nicolaiewsky, Desenhos e Pinturas”. Porto Alegre: Fumproarte, 1999, p. 35.

(35) “Godard: Fotonovela”, 1999-2003. Livro de artista, fotocópias em preto e branco, 20 x 14 cm, 36 páginas..

(36) “Mostra de Esculturas”, 1997-2003. Série de 11 conjuntos de imagem e texto reproduzidos em cópia fotográfica sobre papel, 100 x 35 cm cada.

⁶³ In “Sobre algumas obras de Alfredo Nicolaiewsky”. Op. cit. p. 110.

(37) “Mulheres”, 2003. Impressão em lona vinílica, 57 x 86 cm.

(38) “Meu Amor!”, 2001. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 97 cm.

(39) “Claro e Distinto”, 2001. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 145 cm.

(40) “A Carta”, 2001. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 86 cm.

(41) “Menino Jesus”, 2001. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 162 cm.

(42) “Didático”, 2003. Impressão sobre lona vinílica, 57 x 130 cm.

(43) “Chinesice”, 2003. Impressão sobre lona vinílica, 35 x 120 cm.

Quais textos?

O uso de textos é comum a quase todos os trabalhos apresentados. No momento de fazer um levantamento é que atentei para a variedade de origens dos textos utilizados: frotados de placas comemorativas em *Lugares de Memória* (2), textos teóricos sobre narrativas visuais no *Experimento Narrativo no. 1* (4), uma carta em *Saudade* (5), biográfico em *Paisagem: P. Pierri* (6), um ensaio sobre cinema em *Godard:fotonovela* (35), verbetes de dicionário em *A procura do quê?* (9), a definição de escultura em *Mostra de esculturas* (36), poemas em *Festa Galante* (7) e *Mulheres* (37), uma partitura em *Les Millions d'Arlequin* (8), um texto teatral em *Meu Amor!* (38), um verbete de dicionário em *Claro e Distinto* (39), cartas manuscritas em *A Carta* (40) e em *Menino Jesus* (41), uma definição de movimento artístico em *Didático* (42), um trecho de manual de ensino de chinês (43), o próprio romance policial em *Simenon/Maigret* (10) e trechos de romances brasileiros nas *Paisagens* (11). De algum modo estes textos refletem meus interesses, pois eles foram escolhidos e trabalhados a partir da necessidade de cada um dos discursos propostos.

Buscar uma razão para estes textos seria como que estabelecer um processo de decifração do trabalhos. Por esta razão prefiro buscar entender o princípio de escolha. Estes diversos textos utilizados nos meus trabalhos foram estabelecidos a partir do estímulo dado pela imagem. Isto é válido também para o conjunto de imagens-textos plotados, onde esta relação é de contigüidade.

Não há a intenção de que o texto explique a imagem⁶⁴. Ao escolher um texto (não importa sua origem) procuro antes de mais nada uma relação de afinidade entre ele e a imagem. É um pouco como se a imagem, ponto de partida do trabalho, estivesse contida no texto que a acompanha. Assim, em *Festa Galante*, o poema de Paul Verlaine (em francês), um texto erótico e com vocabulário pesado, propõe uma visão renovada das imagens dos bibelôs, para quem lê e compreende a língua francesa.

Les Millions d'Arlequin, que tem como texto uma partitura impressa, novamente impõe a dificuldade da escritura, mas a leitura do título e uma observação atenta das figuras no bibelô – Pierrô e Colombina - e do título da valsa-boston (que é o título do trabalho) incluem uma terceira personagem no drama – o Arlequim. *Meu Amor!* está colocado junto a uma pequenina figura de holandesa. O texto utilizado foi “A Voz Humana”, de Jean Cocteau, monólogo dramático no qual uma mulher solitária tenta restabelecer sua relação com o homem que ama através do telefone. *Claro e Distinto* justapõe o casal de bibelôs a um verbete do dicionário de filosofia, justamente aquele que dá título ao trabalho. Inútil comentar as razões desta opção, mas é necessário informar que, ao contrário das outras imagens, esta está contextualizada, fotografada em uma prateleira de livros. O verbete é claro e distinto mas seu conteúdo é bastante denso. *Menino Jesus* e seu cachorrinho está colocado junto a uma carta manuscrita, texto ingênuo escrito provavelmente por uma criança, que ressoa nas imagens escolhidas. *A Carta* inclui uma variação importante, pois não utiliza a imagem de um

⁶⁴ Apesar da admiração e da importância que a obra de Kosuth tem para a minha construção plástica, não me utilizo dos textos para demonstrar uma tese, como em *Uma e três cadeiras*. No meu trabalho a

objeto tridimensional como todos os outros trabalhos, mas sim a imagem de uma outra imagem, no caso uma estampa do início do século XX. Como *Menino Jesus* este trabalho também utiliza um texto manuscrito, ao contrário de todos os outros que trabalham com texto impressos, neste caso uma carta (encontrada por mim) em língua desconhecida (ao menos para todos a quem perguntei se conheciam a língua em questão). As relações estabelecidas entre a moça que lê uma carta, a imagem do casal no campo que está acima de sua cabeça e a carta ilegível ao seu lado são bastante óbvias mas, o que realmente me interessa é saber que a leitura pode ir adiante se alguém souber o que está escrito na carta.

No caso deste conjunto é necessário se perguntar porque as imagens são unificadas nos *plotters*? Porque é necessário que estejam todas no mesmo nível, que tudo seja imagem, principalmente os objetos. Depois de *Paisagem: R.Pierrri* não quis mais trabalhar com objetos, o que já havia feito com a primeira versão de *Festa Galante*. Isto introduziria uma outra discussão (instalação, escultura?). Mas, ainda assim, recorri novamente aos objetos: em *A procura do quê* coloquei os livros do romance proustiano e no *Simenon/Maigret* recorri aos próprios livros.

O princípio da escolha da carta em *Saudade* é mais fácil de entender. É o caso de um texto que vira imagem. Já se escreveu que “a reprodução fotográfica ou cinematográfica de um texto escrito ou impresso é na realidade a imagem deste texto”⁶⁵. *Saudade* é um trabalho que se faz a partir de uma imagem de texto e que só existe enquanto texto. Textos que

discussão não é sobre a verdadeira essência do objeto (que em Kosuth torna-se possível pela presença de textos e imagens do objeto presente) mas sobre as representações mentais possíveis dos objetos.

⁶⁵ Casasús: 1979, p. 30.

acrescentam um dado informativo ao trabalho ocorrem no *Experimento Narrativo no.1* (textos teóricos sobre narrativas visuais) em *A procura do quê?*, as definições de *ler* e *ilegível* e no texto de dicionário das fotos da *Mostra de esculturas*.

Em três casos os trabalhos surgiram a partir do texto e não das imagens. Nestes casos os textos são apresentados na integralidade. Isso ocorre em *Saudade*, em *Godard: fotonovela* e em *Simenon/Maigret*. Sobre o primeiro já escrevi acima. No segundo é um capítulo do ensaio de Eduardo Geada (*Cinema e Transfiguração*), sobre o cinema de Jean-Luc Godard, intitulado “*Por um outro cinema*” e, no terceiro o próprio romance de Georges Simenon, da série do inspetor Maigret, intitulado *Maigret aux Assises*. O princípio utilizado nestes dois casos foi o de justapor imagens a um texto prévio, ambos sem qualquer intenção visual. Os dois textos, tanto o ensaio quanto o romance, são pobres de imagens, daí querer associar uma narrativa visual “empolgante” ao Godard (a história de um *boxeur*) e propor imagens descritivas para as indicações de lugares de Georges Simenon. *Paisagem: R.Pierri* apresenta um texto biográfico propositalmente fora de foco, pois a intenção é valorizar a imagem em detrimento da informação textual.

Já as *Paisagens* tem um princípio mais complexo pois se trata, conforme Casasús, de “não-imagens de imagens, ou seja, qualquer descrição verbal de uma imagem.”⁶⁶ Os textos escolhidos em romances do século XIX, basicamente de autores gaúchos, são todos eles primordialmente descritivos, momentos de pura visualização nas obras dos

⁶⁶ Casasús, 1979, p. 30.

quais foram tirados. Nestes romances a constituição de uma paisagem ocorre ao par do processo de forjar uma identidade a partir das características físicas desta mesma paisagem (procedimento padrão na literatura romântica brasileira).

Neste trabalhos tento constituir paisagens visuais a partir de descrições literárias. O processo é de transformar em pictural o que a princípio não o é, ou seja, uma descrição literária (hipotipose) transforma-se numa descrição de uma imagem (*ekphrasis*). Uma descrição pictural “consiste em descrever pessoas, lugares, cenas, como se fossem quadros, ou assuntos de quadros, e a utilização de objetos estéticos para sublinhar desenvolvimentos temáticos”⁶⁷. Ao me apropriar destas descrições literárias, muito marcadas pelo picturalismo, transformo-as em imagens. Explicito o processo ao insistir na presença impressa dos nomes dos autores, como por exemplo, *Apolinário Porto Alegre pinxit*, como se ele fosse efetivamente um pintor do qual transcrevi para gravura uma imagem – *Paulo Gomes fecit*. A equação é entre dois tipos de descrições – a hipotipose e a *ekphrasis* – e entre duas técnicas artísticas - a pintura e a gravura -, apesar de que estas paisagens descritas não são, a rigor, *ekphrasis*, pois não são descrições de obras e sim de paisagens reais (literárias). Voltaremos a questão.

⁶⁷ “La pratique consiste à décrire des gens, des lieux, des scènes, comme si c’était des tableaux, ou des sujets de tableaux, et l’utilisations d’objets esthétiques pour souligner des développements

Sobre o fora de foco (sobre a legibilidade dos textos)

A observação dos textos utilizados possibilita uma análise quanto a sua legibilidade. Ocorrem assim três categorias de textos:

os legíveis – que se dão a ler para todos os que podem ver e que são alfabetizados em português;

os legíveis com restrições – que se dão a ler para quem domina códigos específicos como a escritura musical e línguas estrangeiras (francês, grego, chinês e língua desconhecida);

e os ilegíveis – caso de textos desfocados, ou fora de foco.

Este último tipo de caso, os textos ilegíveis ou fora de foco, merece uma atenção especial devido a sua recorrência em grande parte de minha produção e da conseqüente importância que ela assume.

O dicionário diz que é ilegível o que não se pode ler. Ler é, por sua vez, percorrer com a vista o que está escrito e conhecendo as respectivas palavras. As definições são ricas e esta não foge à regra. Deixemos entretanto a significação e busquemos mais além, na etimologia, algum outro dado que possa nos esclarecer. Legível vem de ler e ler vem do latim *legere* que remete para a idéia de ilegibilidade. Conforme Souriau, ilegível é também o não se pode ler senão com trabalho e dificuldade. O mesmo autor esclarece que também “é ilegível uma escritura cujos caracteres são muito mal formados por serem dificilmente reconhecíveis. A legibilidade não é somente uma qualidade prática, é também uma qualidade estética; ela tem a clareza de formas identificáveis ao primeiro olhar, seja pelas letras, seja

sobretudo pelo conjunto da palavra, e à uma boa repartição dos brancos da escritura”. Ainda conforme Souriau, no sentido figurado, um

texto ilegível é aquele que não pode suportar a leitura, menos por causa de seu conteúdo que por sua redação repugnante. O mais comum é a extensão e a complicação das frases que tornam um texto ilegível; mas pode ser também por causa do vocabulário ambíguo, pelas frases anfibológicas, os termos fatigantes ou irritantes seja por sua pretensão, seja por sua impropriedade, seja por uma tecnicidade ou uma raridade que os tornam obscuros. A fronteira entre o legível e o ilegível varia segundo os leitores, e sobretudo segundo as épocas; seguidamente se aprovou, em certos momentos, textos e maneiras de escrever que em outros momentos, no interior da mesma língua, se considerou geralmente como ilegíveis. Se pode notar que se legível e ilegível se empregam igualmente por seu sentido próprio, no sentido figurado ilegível se diz mais do que legível: será que ninguém mais tem a necessidade de uma palavra especial para designar o que deve ser considerado como normal?”⁶⁸

As definições dos dicionários não nos dizem sobre as especificidades da ilegibilidade enquanto recurso plástico. Dois exemplos da aplicação do recurso de tornar ilegível um texto (ou a imagem), são os livros de artistas intitulados *O livro Velázquez*⁶⁹ (44), de Waltercio Caldas e *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*⁷⁰ (45), de Marcel Broodthaers. Cito-os como exemplos por serem obras com as quais tive (e tenho) contato e também sobre as quais existe uma relativamente extensa literatura disponível.

du pictural. In Poétique 126, Revue de théorie et d’analyse littéraires. Paris: Seuil, Avril 2001, p. 175.

⁶⁸ Souriau: 1990, p. 852. Para todas as definições de ilegível.

⁶⁹ *O livro Velázquez*, de Waltercio Caldas. Editado em outubro de 1996, pela Editora Anônima, São Paulo, com tiragem de 1500 exemplares. Meu exemplar tem o número 0432.

⁷⁰ *Un coup des dés jamais n’abolira le hasard*, livro de Marcel Broodthaers, editado em 1969, com diversos formatos e suportes. O exemplar que tive acesso foi o de número 17 da edição em papel transparente (90 exemplares) e foi visto na mostra “A Century of Artists Books”, no Moma, nova Iorque, em dezembro de 1994. Todas as edições foram feitas a partir do modelo original do poema de

(44) Waltercio Caldas. “O livro Velázquez”, 1996.

(45) Marcel Broodthaers. “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, 1969.

Stéphane Mallarmé “Um coup de dés jamais n’abolira le hasard”, editado pela Editora Gallimard em

Sobre o livro de Waltercio Caldas é importante enfatizar que sua principal característica é a de ser um livro que simula um livro de arte, um luxuoso *beaux-livre* (ou um *coffee-table book*, conforme os anglofónos). Esta simulação deve-se ao fato de que este seria um livro sobre o pintor espanhol Diego Velázquez se não tivesse inteiramente desfocado, tanto nos textos quanto nas imagens (que ainda foram adulteradas, mas esta é outra questão que não cabe tratar aqui). Analisando em seu livro a obra de Waltercio, Paulo Silveira escreve que “a palavra fora de foco deixa de ser palavra, enquanto que uma imagem fora de foco permanece na sua condição de imagem”⁷¹ Esta afirmação é, no meu entender, incorreta ou, no mínimo, equivocada. Um texto fora de foco continua sendo um texto, mesmo que esteja num estado de ilegibilidade, assim como uma imagem também fora de foco continua sendo visível. Trata-se de uma especificidade de aplicação do termo: não estar legível (não se dar a ler, conforme Souriau) não significa que o texto, ou a palavra, deixe de ser palavra ou texto. O fato de não podermos ler um texto ilegível não elimina seu estatuto de texto. Mas a colocação de Paulo Silveira tem pertinência, com relação ao *Velázquez*, pelo fato de que nesta obra as linhas de texto viraram longas faixas longitudinais à página. Talvez fosse realmente o caso, conforme o autor coloca, de saber se existiu de fato um texto que foi desfocado ou se o texto desfocado é apenas um simulacro.

Mais adiante em sua análise Silveira escreve que “o procedimento do desfoque age como uma forma qualificadora e seletiva de obliteração num

1914.

⁷¹ In “A Página Violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista”. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001, p. 190.

dado grau”⁷², o que é um pensamento correto e bastante acurado que ele desenvolve adiante, no mesmo texto, quando esclarece que o princípio da leitura, ao ser alterado pelo desfoque, modifica o foco da atenção do leitor para a página como uma ilustração, deixando esta de ser um suporte de informação em si mesma.

O livro de Caldas reestabelece um equilíbrio perdido pela predominância da idéia de leitura sobre a de olhar. Adolfo Montejo Navas escreve sobre esta questão nos seguintes termos: “Em *O livro Velázquez* o exemplo (da idéia de registro que há em qualquer livro) parte para um ponto máximo: a leitura e o olhar se equivalem”⁷³. Navas esclarece e explicita a idéia de Waltercio Caldas, ao igualar (Silveira fala de qualificar e selecionar) texto e imagem, ambos fora de foco, deixa que o leitor estabeleça a hierarquia, ou melhor, ele elimina totalmente a hierarquia entre estes dois modos de produzir significados. Cabe então ao leitor (em ambos os sentidos da palavra; leitor de imagens e leitor de textos) estabelecer a abordagem.

Paulo Sérgio Duarte, em texto sobre a obra de Waltercio Caldas⁷⁴, escreve que no *Velázquez*

O livro é atacado como um todo: texto e imagens estão fora de foco. Precisão e nitidez estão, no mundo das sensações, associadas à certeza do que vemos, à verdade das coisas. Logo de início, Waltercio nos retira este chão sobre o qual apoiamos nossas impressões visuais. (...) Assim, o livro de Waltercio tira os óculos mesmo dos que nunca deles precisaram. (...) A construção desse cenário gráfico, que trata de modo homogêneo texto e ilustrações, obedece a um teatro.

⁷² Silveira: 2001, p. 190.

⁷³ Em “À luz do olhar” in “Livros”, catálogo de exposição de Waltercio Caldas. Porto Alegre: MARGS, 2002, não numerado.

A idéia de verdade das coisas (e de certeza do que é visto), que Waltercio associa a precisão e a nitidez que necessitamos frente ao mundo das sensações é retirada completamente do espectador no momento em que ele trata com igual indefinição (imprecisão) tanto o texto quanto as imagens (conforme trecho sublinhado).

O mesmo autor arrisca uma explicação para a ação de Waltercio Caldas. Conforme outro momento do texto já citado, no qual ele escreve que

O Livro Velázquez (...) estende a incorporação do vazio para além de sua dimensão espacial (...) para a experiência gráfica, e, nela, potencializa sua participação, na medida em que age sempre em duas vertentes. O vazio atualiza a negatividade da arte diante do mundo das imagens rebaixadas e banalizadas pela indústria e, isto o mais importante, realiza-se paradoxalmente como positividade visível⁷⁵.

Duarte indica um uso objetivo para o recurso, ao dizer que Waltercio está trabalhando com a idéia de que a negatividade (do sistema) e da positividade (do mesmo sistema) oriunda do esvaziamento (das imagens de Velázquez) são explicitadas ou mostradas pela colocação fora de foco dos textos e destas mesmas imagens.

O outro exemplo de uso da ilegibilidade através do recurso de deixar fora de foco um texto é o de Marcel Broodthaers no livro citado. Broodthaers fez uma obra que se tornou célebre ao apropriar-se e transformar o texto do poema de Mallamé em uma série de manchas (que correspondem exatamente a disposição e ao tamanho dos tipos na edição de 1914).

⁷⁴ Waltercio Caldas. Texto de Paulo Sérgio Duarte. SP: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 152-153.

⁷⁵ Duarte: 2001, p. 159.

Conforme Castleman⁷⁶, Broodthaers enfatiza a “consciência histórica” do objeto poema ao transformar o texto em imagem, relevando a importância da forma proposta pelo poeta, promovendo, além de uma operação conceitual, prestando uma homenagem ao poeta francês no que este promoveu de liberação para a palavra, através da ênfase na questão da materialidade visual da poesia.

Relevando a celebridade do poema (e sua importância na produção cultural do século vinte) o norte-americano Ellsworth Kelly também partiu da edição do poema para fazer seu livro de artista. Nesta obra, conforme Castleman⁷⁷, Kelly, ao contrário de Broodthaers (que enfatizou a disposição espacial do poema de Mallarmé), neutraliza esta disposição ao cobrir a página com uma grande impressão em litografia. Segundo Castleman, Kelly desconsidera a modulação visual de Mallarmé na página, transformando-a, através de uma grande rasura (uma *rature*, para ficarmos no universo da tipografia) em uma massa negra.

Em ambos os casos, o princípio é o mesmo: rasurar, obliterar, obscurecer, esconder o escrito. Qual a razão desta imperiosa necessidade de tornar a palavra ilegível? Enquanto Broodthaers enfatiza a visualidade da poesia de Mallarmé no seu livro, obscurecendo as palavras mas transformando-as em uma partitura visual, Kelly transforma a partitura visual de Mallarmé num grande e pesado silêncio. A ênfase na “*rature*” em Kelly talvez possa ser associada a uma necessidade de neutralizar a importância das palavras.

⁷⁶ Riva Castleman em “A Century of Artists Books”. NY: The Museum of Modern Art, 1994, p. 36.

⁷⁷ Castleman: 1996, p. 49 e prancha 158-159).

Anne Moeglin-Delcroix enfatiza que a passagem que Broodthaers opera no seu livro “do ler para o ver, da poesia para as artes plásticas, mais para restabelecer entre elas uma forma de continuidade, que seria problemática, do que para marcar sua incompatibilidade”⁷⁸.

Moeglin-Delcroix, assim como Castleman, ressalta que a operação de substituir o texto pela imagem (negativa) do texto é uma operação que, ao mesmo tempo que nega a natureza do texto (sua lisibilidade), apela para um sentido de forma, também presente no poema ou, conforme a mesma fonte “a escritura poética é reduzida à espacialidade de sua inscrição”⁷⁹. Esta ênfase é ainda reforçada quando sabemos, por Moeglin-Delcroix, que o artista alterou também a capa da edição, substituindo a palavra poema pela palavra imagem e trocando os editores.

O fato da edição aqui discutida ser em papel transparente enfatiza as linhas impressas, substituídas por manchas, e joga com a sobreposição de imagens. Este livro de Broodthaers esteve presente como princípio construtor do meu *Livro Branco*, no qual as “*ratures*” executadas sobre as “imagens” originais eram o ponto de partida do resgate do próprio desenho (trabalho de 1995, já citado neste texto). À idéia de profundidade visual perceptível podemos associar a idéia de intensidade de intenções conceituais. Broodthaers promove uma verdadeira operação conceitual nesta obra. Sua eliminação do texto concorre para a valorização deste próprio texto, tanto como marca efetiva assim como marca cultural. Outra

⁷⁸ In “Esthétique du livre d’artiste. 1960/1980”. Paris: Jean Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 20. No original lemos “du lire au voir: de la poésie aux arts plastiques, mais pour rétablir entre eux une forme de continuité, serait-elle problématique, plutôt que pour marquer leur incompatibilité.”

razão para a rasura do texto de Mallarmé pode ser a de que este texto, fundador e emblemático, exerce uma espécie de tirania sobre a produção intelectual que veio depois dele. Mallarmé, além de inventar a poesia moderna inventa também a forma da poesia moderna, numa operação definitiva e sem retorno possível, a não ser através da eliminação promovida pela ilegibilidade e pela ilisibilidade.

Estas várias possibilidades de usos da ilegibilidade e da ilisibilidade nas obras de Waltercio Caldas e de Marcel Broodthaers foram incorporadas no meu processo, tanto por afinidade quanto por frequência. Não tendo os mesmos possíveis problemas de influência (aparentemente perniciosos em Broodthaers e Kelly) retenho que a ilegibilidade e a ilisibilidade possibilitam um processo crítico de leitura (naturalmente também de compreensão) além de demandar mais atenção, exigindo do espectador um tempo maior de atenção para a obra. Mas este é um aspecto talvez superficial.

O uso do recurso de deixar fora de foco os textos nos meus trabalhos tem, como principal elemento, a necessidade de inserir na obra um elemento de interrogação. Esta interrogação vai demandar a eliminação sumária da pura referência visual e o conseqüente reforço da idéia de leitura. Ver e ler são então efetivamente associados, do mesmo modo que no *O livro Velázquez* e em *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, num mesmo e único processo e objeto.

Um outro princípio que poderia alegar, para o uso dos textos nos meus trabalhos, tem uma explicação no termo literário francês *senefiance*: “conforme os medievais o mundo teria sido criado por Deus para permitir aos

⁷⁹ Moeglin-delcroix: 1997, p. 20. Conforme o original: “L’écriture poétique est réduite à la spatialité

homens de decodificar as verdades espirituais: toda criatura seria então portadora de uma *senefiance*⁸⁰. Isto quer significar que qualquer fato, proposição ou mesmo uma realidade qualquer pode ser interpretado a partir do princípio de existência de uma significação alegórica ou profética. Me agrada a idéia de uma significação oculta nos textos e mesmo nas imagens, uma espécie de significação mágica a ser decifrada.

de son inscription.”

⁸⁰ Lexique des termes littéraires (sous la direction de Michel Jarrety). França: Librairie Générale Française, 2001, Le Livre de Poche, p. 399 (tradução do autor).

Quais imagens?

Tratando-se de artes visuais é natural que perguntemos quais imagens são trabalhadas. Fotografias (de objetos, partituras, livros), texto como imagem, fotografia, pinturas e texto impresso, fotonovela, livros, bibelôs, partitura, estampa, carta etc. Porque estas imagens estão carregadas de textos? A escolha dos objetos que foram transformados em imagens (fotografados, xerocados, plotados) não se deu ao acaso. A seleção daqueles que fariam parte destes discursos deve-se a uma espécie de carga narrativa inerente que penso detectar. Existe, na hermenêutica, um termo que me parece apropriado quando falo de narrativas ocultas. Trata-se do termo *Intergumentum* (ou *Involucrum*) que podemos traduzir por envelope ou cobertura e significa “uma espécie de demonstração escondida sob um discurso fabuloso, envelopando a compreensão da verdade”.⁸¹

Sendo objetos que trazem uma carga grande de informações, de algum modo estes objetos mudos trazem em si uma espécie de anterioridade narrativa. Desde os objetos da minha mesa, passando pelas cartas, pelas fotos, pelos bibelôs, todos estes objetos podem sozinhos constituírem discursos ou possibilitarem análises textuais, ou seja, gerarem textos. Mas não quero que eles gerem textos, quero que eles mantenham os seus em silêncio e, ao serem justapostos a outros textos estabeleçam diálogos - comentários. Claude Lévi-Strauss, ao analisar a técnica de

⁸¹ O *Lexique des termes littéraires* (Paris: Librerie Générale Française, 2001) na página 229 dá a seguinte definição: (n.m., emprunté au latin, “enveloppe, couverture”). Terme d’herméneutique appartenant au vocabulaire de l’allégorie médiévale et particulièrement répandu dans les travaux de l’Ecole de Chartres au XIIe siècle. Bernard Silvestris le définit comme “une sorte de démonstration cachée sous un récit fabuleux, enveloppant la compréhension de la vérité”. Ainsi, selon

colagem/montagem utilizado por Marcel Proust (em “O Tempo Redescoberto”) utiliza a expressão “unidades de primeira ordem” para aqueles trechos que, já sendo obras literárias anteriormente compostas pelo escritor, ainda não têm o nível elevado que elas adquirem ao serem colocadas umas ao lado das outras, ressaltando entretanto que elas permanecem reconhecíveis e mantêm sua individualidade.⁸²

A característica comum a quase todos trabalhos é que eles são formados por imagens de imagens, isto é, os objetos e mesmos as imagens que fazem parte dos discursos foram processados. Tornaram-se imagens de imagens e me pergunto quais diferenças existem entre as fotos de bibelôs, as fotos de esculturas, as fotos de Paris? É uma boa questão. Não sei. Sei que a necessidade ordenou que tudo fosse reduzido a imagem, principalmente os objetos (é importante colocar que *Festa Galante* foi inicialmente apresentado como uma espécie de instalação em uma vitrine, com o livro e os dois bibelôs) pois não queria adentrar em questões que tratassem de tridimensionais ou de manifestações como as instalações. Mas toda regra tem uma exceção e *A procura de quê?*, por causa das condições especiais do projeto, foge à regra. Mas acredito que a razão principal de tudo estar reduzido (?!) a imagens deve-se, principalmente, a minha inclinação natural para os bidimensionais, inclinação esta confirmada pela minha formação em desenho. Gosto dos discursos bidimensionais, no plano.

Quanto aos tipos de articulação que proponho entre textos e imagens, na absoluta necessidade de estabelecer os princípios de tudo, é necessário

l’herméneutique de Bernard, l’*Éneide* de Virgile serait interpréter comme l’histoire des tribulations de l’âme incarnée (...).

⁸² “Olhar, Escutar, Ler”. SP: Cia das Letras, 1997, p. 10.

informar que ao fazer um trabalho não penso em articulações ou significados (na maioria dos casos). Simplesmente faço. Após vem o pensar.

Mas exceções existem. Na intervenção do Torreão⁸³ tudo foi pensado, cada um dos elementos, mas tratava-se de um trabalho de encomenda, que deveria levar em consideração o lugar no qual ocorreu. No Torreão não dá para improvisar ou simplesmente expor um trabalho. As suas características impõem um discurso próprio para o local. Durante a permanência na França tive a iluminação de encontrar nos *Lugares de Memória*⁸⁴ a semente inicial destes trabalhos. Esta série, executada e exibida durante o mestrado, não tinha muito a ver com o conjunto tratado na dissertação. Pensei na época que, por tratar-se de uma questão de trabalhar com a memória (conforme está no título), esta série estava diretamente articulada com as questões do mestrado. Mas algo não me convenceu e deixei-o de fora, ficando um trabalho bem sucedido mas isolado do contexto.

Mesmo a boa recepção não me animou a dar continuidade. Deixei-a isolada e, por encomenda, fiz apenas mais quatro placas do Theatro São Pedro, para uma matéria para o jornal Zero Hora. Somente depois atinei com a evidência de que estes textos são imagens. No caso imagens da história do Instituto de Artes, momentos históricos plasmados em placas de bronze e pendurados nas paredes.

A questão da invisibilidade agora me parece secundária. Foi naturalmente então que eu me interessasse pela narrativa pouco visual de Georges Simenon, mas cheia de indicativos de lugares, de algum modo uma

⁸³ A procura de quê?, Setembro 2001.

⁸⁴ Série de treze frotagens, apresentadas no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, março de 1997.

literatura cega.⁸⁵ Também foi natural que eu atentasse para o seminário de Jacques Leenhardt sobre a paisagem⁸⁶ que já contem no título todos os indicativos da articulação entre textos e imagens. Foi neste contexto que surgiram as *Paisagens* e pensá-las não somente como textos que trazem uma carga de visualidade mas também descrições literárias que fundam uma visualidade, isto é, foram escritos num momento especial do processo civilizatório do RS que trazem em si a necessidade de constituir uma imagem da província para os gaúchos e para os brasileiros, relevando especificidades e estabelecendo uma identidade.

Surgidos no mesmo período, tanto *Simenon/Maigret* quanto a série das *Paisagens*, são trabalhos que trazem muito claramente em sua concepção a questão das relações entre imagens e textos na literatura. Philippe Ortel, em sua obra iluminadora sobre a questão, se interroga porque “a análise desta relação permaneceu tanto tempo marginal”.⁸⁷ Ortel aventa a possibilidade de uma dificuldade ligada a uma ausência de relações afáveis entre as duas áreas ao escrever que

A análise da relação texto-imagem não é fácil de construir num plano teórico e suscita de imediato a desconfiança pois ameaça a especificidade dos objetos comparados. Assim, dizer que um texto “dá a ver” sobre o modelo de uma foto ou de um quadro, parece seguidamente metafórico à crítica literária. Por seu lado, os teóricos da imagem, cuidadosos em preservar a especificidade de seu objeto, compartilham o mesmo tipo de reticência mas

⁸⁵ Tomo a expressão de Regis Michel, ao escrever sobre o Fausto, de Goethe, chamando-a de “littérature aveugle”, por não apresentar informações visuais (descrições) comuns na literatura da época, conforme “La Peinture comme Crime”, Paris: RNM, 2001, p. 179.

⁸⁶ O seminário intitulava-se “Paysages et sociétés dans la littérature et les arts aux XIXe. et XXe. Siècles.” Ocorreu na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* no ano letivo 2001-2002.

em um outro sentido: dizer que uma imagem se reduz a significar, é fazer pesar sobre ela o modelo lingüístico, já que uma parte de seus poderes está justamente no que ela escapa à discursividade.⁸⁸

Construído dentro da questão das relações entre literatura e imagem, conforme já informei acima, *Simenon/Maigret* procura suplantar a ausência de descrições, tão característica da literatura objetiva e direta de Georges Simenon. Embora construído sem modelos prévios, este trabalho se aproxima de dois outros textos europeus que trabalham com imagens: *Nadja* e *Bruges-la-Morte*. Nestas duas obras a inclusão de imagens foi prevista e executada pelos próprios autores. No prefácio a *Nadja*, André Breton escreve que as fotografias inseridas tem “por objetivo eliminar toda descrição”, numa atitude deliberadamente anti-litéraria⁸⁹. Georges Rodenbach também se preocupou em instruir seus leitores quanto à função das imagens fotográficas em sua obra. Escreve ele, no “Avertissement” de seu romance simbolista (ele fala em estudo), que quer evocar a cidade como uma personagem, associada aos estados de alma. E mais,

Eis o que nós tínhamos tentado sugerir: a Cidade orientando uma ação, suas paisagens urbanas, não somente como telas de fundo, como temas descritivos um pouco arbitrariamente escolhidos, mas ligados ao evento

⁸⁷ “La littérature à l’ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible”. Paris Éditions Jacqueline Chambon, 2002. A pergunta “l’analyse de ce rapport (textos e imagens) est-elle restée si longtemps marginale”, está na p. 7 do texto. (traduções minhas para todas as citações do texto)

⁸⁸ Ortel: 2002, p. 9. “analyse du rapport texte-image n’est pas facile à construire sur un plan théorique et suscite de surcroît la méfiance parce qu’il menace la spécificité des objets comparés. Ainsi, dire qu’un texte ‘donne à voir’, sur le modèle d’une photo ou d’un tableau, paraît souvent métaphorique à la critique littéraire. De leur côté, les théoriciens de l’image, soucieux de préserver la spécificité de leur objet, partagent le même type de réticence mais dans l’autre sens: dire qu’une image se réduit à signifier, c’est faire peser sur elle le modèle linguistique, alors qu’une partie de ses pouvoirs tient justement à ce qui, en elle, échappe à la discursivité.”

⁸⁹ *Nadja*. Paris: Gallimard, 2002. A citação “pour objet d’éliminer toute description” foi extraída do Avant-Dire, p. 6.

mesmo do livro. É por isso que importa, pois os cenários de Bruges colaboram nas peripécias, e reproduzi-los igualmente aqui, intercalados entre as páginas (...) a fim de que os que nos lerem tenham também a presença e a influência da cidade, provem o contágio das águas vizinhas, sintam-se à sombra das altas torres alongadas sobre o texto.⁹⁰

As complexas relações entre textos e imagens em literatura estavam, até Rodenbach, restritas as ilustrações. Neste romance, como mais tarde em *Nadja* e depois em *A Câmara Clara* de Roland Barthes, a relação entre texto e imagem é estreita, criando um tipo especial de literatura que permite observar o efeito do cruzamento de uma narração e de uma ilustração. Ortel escreve as obras de Rodenbach e Breton são o local de encontro da “topografia incerta”⁹¹ da encruzilhada teórica dos textos e imagens. E que “as diferenças entre textos e imagens se interrompem com efeito, uma vez que elas são transformadas pelo ato da leitura. Ler um texto é mudar os signos escritos em um universo mental onde idéias e imagens se associam em proporções variáveis.”⁹² Conclui Ortel, mais adiante em seu texto, que o espaço tempo da leitura é então o primeiro terreno onde os efeitos textuais e efeitos visuais se entrecruzam.⁹³

⁹⁰ “Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer: la Ville orientent une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre. C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages (...) afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur l'ombre des hautes tours allongée sur le texte.” In *Bruges-la-Morte*. Paris: GF Flammarion, 1998, p. 49-50.

⁹¹ Ortel: 2002, p. 9.

⁹² “les différences entre textes et images s'estompent en effet, une fois qu'ils son transformés par l'acte de lecture. Lire un texte, c'est chager les signes écrits en un univers mental où idées et images s'associent en des proportions variables” .Ortel: 2002, p. 9.

⁹³ Ortel: 2002, p. 10.

Tipologia das relações entre textos e imagens

Fiel ao meu intento de identificar os princípios antes de propor razões, posso estabelecer uma tipologia de relações entre textos e imagens. A observação dos trabalhos me levou a dividi-los em dois grupos quanto as relações objetivas dos textos e das imagens: os tramados e os juntados:

- os primeiros, os tramados, que estabelecem uma relação de continuidade entre os dois elementos como o que ocorre no *Simenon/Maigret*, no qual o texto nomeia o que a imagem apresenta (intencionalmente fora de foco, para criar o esvaziamento fantasmático que Atget conseguiu com a cidade vazia o que seria impossível hoje), no *Godard:fotonovela* as seqüências de textos e imagens, que são dois textos paralelos, tramados, criam um objeto no qual as duas partes não misturam seus discursos;

- quanto aos juntados, conforme diz o nome, a relação não é orgânica, como no caso anterior. Ocorre antes um processo de associação (ou comparação), como na série plotada (*Festa Galante, Claro e Distinto*, etc.). Na *Mostra de Escultura* ocorre a junção de um texto mudo e imagens eloqüentes, assim como em *Paisagem: R.Pierri*, no qual a um texto fora de foco corresponde uma série de vistosas pinturas de paisagens. Quando eu coloco ao lado de uma imagem um texto que acorda o texto que esta imagem contém estou propondo que esta imagem é um texto ou ainda de este texto é uma imagem? A multiplicidade de textos que utilizei: teóricos sobre narrativas visuais, texto emocionado, enfatizando uma visualidade parnasiana, texto biográfico fora de foco, ensaio cinematográfico, texto de

dicionário, texto legenda, poema em francês, partitura, texto teatral, carta em língua desconhecida, manuscrito, romance policial, textos impressos em tipografia estabelece, mais do que uma predominância numérica, uma preocupação com o papel do texto nas artes visuais.

Ekphrasis

Quando pensei em fazer as *Paisagens* (11) o que mais me estimulou foi a possibilidade de ter um texto substituindo uma imagem. Conforme já escrevi anteriormente, estas paisagens surgiram a partir de uma sugestão ouvida no seminário que assistia em Paris. Tenho diversas anotações deste dia, inclusive uma extensa relação com as características da paisagem (real e suas transposições para as paisagens literárias e pictóricas) e, entre elas, duas especialmente me chamaram a atenção: a primeira é de que a paisagem é um objeto filosófico, pois além de poder configurar um quadro põe em questão o estatuto do espírito humano face a um mundo que se constitui como espetáculo, não da categoria do cognitivo, mas da categoria do sensível; e a segunda que a paisagem se estabelece como categoria filosófica mas também como categoria estética, ou uma verdade estética. É claro que estas anotações são apenas parte de um longo discurso que se desenvolveu por um período letivo inteiro. Ainda no mesmo dia anotei que a paisagem é um assunto sensível, que se desenvolve como espetáculo (impressiona a sensibilidade) e que, no período estudado (a passagem do século XVIII para o XIX) ela possibilita condições de emergência de um novo olhar ao promover uma atividade perceptiva a partir de um objeto real e no interior deste objeto recontar o objeto, isto é, uma atividade do espírito inscrita no domínio da sensibilidade para a qual precisamos recorrer ao universo de informações sobre o assunto estabelecendo uma dialética entre o real e o ficcional (a representação). Não preciso dizer que o assunto me fascinou de tal modo que imediatamente fiquei estimulado a “fazer

paisagens”. Como os exemplos dados em aula eram basicamente literários foi natural me recordar as paisagens descritas nos romances brasileiros do século XIX. Daí para chegar aos romances gaúchos foi um passo. Por não ter acesso aos romances em questão e também por achar que não faria sentido fazer “paisagens européias” em língua estrangeira, adiei sua execução até a volta ao Brasil. Foi aqui então que fui buscar os livros e selecionar os trechos a serem impressos.

Este processo de seleção demandou um trabalho de investigação em manuais de literatura (principalmente a *História da Literatura do Rio Grande do Sul*, de Guilhermino César) e livros de história e, posteriormente, a localização dos títulos necessários. A maioria dos livros utilizados são considerados obras raras e sua disponibilidade é restrita no mercado livreiro. Alguns títulos tiveram que ser buscados em bibliotecas particulares, como os de Apolinário Porto Alegre (*O Vaqueano*) e o de Nicolao Dreys (*Notícia Descritiva ...*); outros foram mais fáceis de localizar como os de Caldre e Fião (que tiveram reedições comerciais na década de 1970 e 1980), José de Alencar e Auguste de Saint-Hilaire. Difícilimo de encontrar foi *Os Farrapos*, de Oliveira Bello. Este foi localizado na Bibliotheca Riograndense, em Rio Grande, um único exemplar da única edição conhecida. Na realidade, o segmento literário escolhido para selecionar paisagens (as narrativas em prosa), é muito restrito pelas próprias características do universo literário local no século dezanove, mais rico na poesia do que na prosa.

Quanto ao procedimento de “fazer paisagens”, propriamente dito é importante ressaltar que as opções inicialmente pensadas não correspondiam a necessidade do próprio trabalho. A idéia inicial era de

selecionar os textos e imprimi-los em lona vinílica (plotter). Mas esta solução não atendia ao meu desejo de ter imagens expressivas na sua própria constituição. Foram pensadas outras alternativas como a impressão em linotipia (moldes fundidos em chumbo), descartada pela absoluta ausência de material disponível e, posteriormente, pensei na composição (fundição) de clichês, que foi também descartada devido ao elevado custo. A solução encontrada foi a de imprimir os textos com tipos móveis, um processo praticamente em desuso mas que trazia uma carga de manualidade muito próxima da gravura em metal e que atendia ao meu desejo. A constituição dos textos por este processo demanda, além de domínio técnico, disponibilidade de equipamento especial. Após a contratação do serviço em uma tipografia⁹⁴ o passo seguinte foi o de editar (no computador) os textos no formato mais próximo possível do resultado desejado e entregar este rascunho para o impressor. A composição dos textos foi executada passo a passo devido ao fato da gráfica disponível para este trabalho não dispor de muitos tipos. Este processo, por estar em desuso, praticamente desapareceu dos parques gráficos e, as poucas tipografias que ainda dispõem deste equipamento sofrem dificuldades pela falta de tipos disponíveis para reposição. Cada uma das imagens foi então trabalhada de acordo com o número de tipos disponíveis, isto é, algumas chegaram a ser impressas em três etapas sucessivas: as primeiras linhas eram compostas e impressas e depois desmanchadas para compor as seguintes e assim sucessivamente

⁹⁴ As tipografias inicialmente contactadas em Porto Alegre quando tinham o material necessário não dispunham de pessoal qualificado e, as que tinham todas as condições necessárias não dispunham de tempo para o trabalho solicitado (devido ao número reduzido de cópias e ao número elevado de peças a serem compostas o serviço torna-se comercialmente inviável). A solução veio da contratação de uma gráfica no interior do estado que disponibilizou equipamento e um impressor. A gráfica em questão

(além das várias provas tiradas para conferência dos textos). O processo de impressão também, por ser inteiramente manual: desde a colocação da folha no prelo, passando pelo cálculo da pressão necessária para gravar a imagem e a quantidade de tinta a ser utilizada não poderia ser feito senão por um profissional. As imagens guardam, devido a estes fatos, uma certa imprecisão e mesmo diferenças visíveis de intensidade de cor.

A questão da paisagem literária é diretamente ligada a questão das descrições, momentos sem ação de personagens no qual o escritor dá uma visão do meio no qual se passa sua ficção. O gosto pela descrição, a transposição no tempo da narração da percepção da visual, possibilita que a emoção imediata desaparecendo em proveito da leitura detalhada. Uma característica notável da descrição é que durante o tempo que nos dedicamos a leitura a nossa visão global ignora também os processos que presidiram à sua elaboração, constituindo assim uma verdadeira fruição.

As leituras sobre Poussin e visitação as suas obras já haviam me estimulado a observar atentamente suas paisagens e seu papel dramático em suas pinturas. As leituras, principalmente, me levaram a atentar para a prática da *ekphrasis*. Nos informa o dicionário que *ekphrasis* é um termo de origem grega que designa um “(...) exercício retórico consistindo na descrição detalhada de um objeto e particularmente de um objeto de arte”.⁹⁵ A par desta informação busquei exemplos desta prática e, num exercício ao mesmo tempo de rememoração e investigação, pude enumerar alguns

chama-se Gráfica Fortaleza Limitada e está localizada na cidade de Rio Grande. O impressor responsável pela composição e impressão das paisagens chama-se Marcelo Gonçalves Madruga.

⁹⁵ *Léxique des termes littéraires*. Paris: Librairie Générale Française, 2001, p. 152.

exemplos como os de J.-K. Huysmans em “*Às Avestas*”⁹⁶, Claude Simon no início de “*As Geórgicas*”⁹⁷, Georges Perec em “*Un Cabinet d’Amateur*”⁹⁸ e, principalmente, o de William Beckford em “*Memórias Biográficas de Pintores Extraordinários*”.

Nesta obra notável Beckford faz uma sátira virulenta ao interesse excessivo dado às biografias de pintores célebres pelos europeus. Sua obra traz, entretanto, além da deliciosa sátira algumas informações preciosas como quando escreve sobre o processo de constituição de uma das obras-primas de seus heróis:

Escolheram um tema capaz de mostrar seus variados talentos e, isolando-se de qualquer companhia em sua romântica *villa*, passaram todo o inverno levando o projeto à perfeição. (...) Nossos pintores vinham lendo um antigo poema italiano, que relatava os feitos de gigantes e heróis antediluvianos, sua espantosa magnificência e as guerras travadas contra os querubins que guardavam a montanha sagrada do Paraíso. O poema cantava os feitos de Noé e as inspirações que recebia da Deidade, por cujo comando construía a arca e preservou a si próprio e seus filhos da destruição universal.⁹⁹

Exemplificando o modo como se estabelecia a fonte de obras, “um antigo poema italiano”, obra visivelmente cheia de peripécias e descrições, Beckford em seguida descreve a obra-prima de seu herói:

⁹⁶ Exemplo citado por Mario Praz em *Literatura e Artes Visuais*. O trecho descritivo em questão é o de duas obras de Gustave Moureau, as duas Salomé, p. 83 e seguintes. Edição brasileira de “*Às Avestas*”, RJ: Editora Nova Fronteira, tradução de José Paulo Paes, 1987.

⁹⁷ RJ: Editora Nova Fronteira, 1986. O trecho em questão abre o romance, como uma pintura e, infelizmente, é muito extenso para ser reproduzido aqui (ver páginas 9-13)

⁹⁸ Obra que investe num outro aspecto, além da descrição, ou seja, a criação de obras imaginárias.

⁹⁹ “*Memórias Biográficas de Pintores Extraordinários*”. SP: Atelier Editorial, 2001, p. 59.

Ele representou um vasto salão na arca, sustentado por colunas altas e delgadas de entranha e desconhecida arquitetura. Acima, havia cúpulas, que permitiam a passagem de uma luz pálida e aguada, difundindo uma escuridão sagrada sobre todo o ambiente. No primeiro plano, colocou um venerável patriarca em êxtase diante da visão de um anjo descendo majestosamente em um arco-íris, que irradiava suas cores vívidas nas cornijas do salão, cintilando como gemas. Esses matizes luminosos contrastavam poderosamente com a sombra que predominava no fundo, no qual uma linha de portais, com inscrições de caracteres misteriosos, parecia emergir da escuridão. A forma do anjo parecia pairar no ar. Ele era lícido e transparente, seus cabelos pareciam raios ondeantes de sol e sua fisionomia era digna de um ministro da Deidade. (...) ¹⁰⁰

Esta longa descrição do processo nos faz recordar o já anteriormente exposto, quando escrevemos sobre Poussin e, através de Fumaroli, sobre a *muta eloquencia*. Mas a descrição segue por alguns parágrafos ainda, tornando visível assim a obra-prima inexistente. A prática da *ekphrasis*, que parece-nos hoje uma prática antiga e em desuso, continua sendo utilizada de forma bastante efetiva. Um exemplo notável é o de Richard Wollheim. Mesmo contando com a possibilidade de ter excelentes reproduções fotográficas das obras que analisa (e que efetivamente estão em seu livro), não se furta ao processo (e ao prazer) de descrevê-las cuidadosamente, como por exemplo quando analisa “As cinzas de Fócio sendo recolhidas por sua viúva” de Poussin. Vejamos então:

(...) não acho que essa descrição com a qual, pelo que sei, todos os estudiosos de Poussin concordam, combina com a prova dos olhos, de modo que me resta o recurso à tática de descrever o que vejo. (...)

¹⁰⁰ Beckford, 2001, p. 59-60.

No primeiro plano, a mulher – seja ela a viúva ou uma simples cidadã – está agachada cumprindo sua missão piedosa. Ela junta com as mãos tudo o que restou de um grande homem. Sua companheira, que lhe faz guarda de pé ao seu lado, gira o corpo abruptamente e com os dedos de uma das mãos esticados paralelamente ao chão, olha aflita para a cidade de Mégara, que está meio à sombra, e se espraia à meia distância. Uma fileira de construções rústicas e grandes celeiros, com arcadas e galerias se dispõe paralelamente ao plano do quadro, dominada e ornamentada pelo portal coríntio de um grande templo. (...) Ninguém, exceto um jovem que observa recostado numa árvore no pequeno bosque à direita, presta atenção no que a mulher está fazendo. (...)”¹⁰¹

Devemos atentar para ênfase que Wollheim dá ao processo descritivo, pois este o ajuda a ver a obra. Este exercício retórico de visualização, que nos permitiu ter acesso a tantas obras desaparecidas, continua sendo praticado e mesmo declarado de inegável necessidade, como podemos ler na recente crônica de Sérgio Augusto de Andrade sobre os escritos de Kenneth Clark, que este autor “demonstrava, com um talento delicioso, como antes de tentar explicar um quadro talvez seja oportuno tentar mostrar o que está nele.”¹⁰²

As descrições são recorrentes na arte contemporânea. Um exemplo notável desta prática podemos observar na obra da artista Sophie Calle. Em Sophie Calle o processo de descrição de obras, visando sua substituição, ocorre em numerosos momentos de sua trajetória. Em *Fantômes* e em *Disparitions* este processo é mostrado em livros ¹⁰³, desde a primeira experiência de 1989, no *Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris*, na qual a tela “*Nu dans le bain*”, de Pierre Bonnard, temporariamente emprestada, era

¹⁰¹ Richard Wollheim. *A Pintura como arte*. SP: Cosac & Naify, 2002, p. 215.

¹⁰² “Sedução e Intriga”. *Bravo!*, janeiro de 2003 – ano 6, p. 18-20.

substituída por uma série de descrições e de desenhos da equipe do museu. Depois a experiência foi repetida, em 1991, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com numerosas obras do acervo permanente que estavam temporariamente deslocadas. Na mesma cidade, na Galeria Leo Castelli¹⁰⁴, pude ver a série dedicada ao Museu Isabella Stewart Gardner, de Boston (série de obras roubadas) e, finalmente em Paris, na Galeria Emmanuel Perrotin vi o *Major Davel* (21). O processo é sempre o mesmo, com pequenas variações: solicitação para que o pessoal das equipes museais façam pequenas descrições das obras desaparecidas (emprestadas, roubadas ou destruídas) que são posteriormente colocadas no lugar da obra, os seja, os textos substituindo as imagens. É importante ressaltar que, no caso de Sophie Calle, a substituição da imagem por um texto caracteriza-se como um procedimento que não visa um fim em si, isto é, as descrições não são, rigorosamente falando, do universo da prática da *ekphrasis*. Talvez a intenção de Sophie Calle seja antes¹⁰⁵, de testar as diferentes percepções e memórias, bem como avaliar o espaço que se constitui entre essas descrições e o objeto subtraído ao olhar. Mas a presença impositiva dos textos nas obras em questão de Sophie Calle têm um valor de imagem que é inegável, mesmo após considerarmos as possibilidades enfeixadas anteriormente. Assim é que, mesmo não sendo, é inevitável pensar na velha prática da *ekphrasis*.

Outro aspecto interessante nas relações entre obras de arte e textos literários é o de criação de obras imaginárias, processo tornado possível

¹⁰³ Ambos publicados pela editora Actas Sud, Arles, França, 2002.

¹⁰⁴ Fevereiro de 1993.

¹⁰⁵ Conforme a aguda observação do Prof. Hélio Ferverza.

através da prática da *ekphrasis*. Esta idéia de museus imaginários, bastante cara aos escritores tem, de certo modo, sua origem em “*La Galleria*”, obra de 1620, do Chevalier Marin ou Giovanni Battista Marino, no qual o escritor criou uma “espécie de museu imaginário em epigramas nos quais são descritos quadros reais ou fictícios”.¹⁰⁶ A importância destas obras fictícias pode ser medida pelo interesse que elas despertam como, por exemplo em Michel Butor que, em “*Les oeuvres d’art imaginaires*”¹⁰⁷, dedica várias páginas a análise de “*Le Port de Carquethuit*”, marinha pintada por Elstir, descrita por Marcel Proust em *À Sombra das Raparigas em Flor*, “obra impressionista mas tão complexa e composta que só podemos compará-la a *Tarde na Ilha da Grande Jatte* de Seurat”¹⁰⁸. Outro escritor que dedica não um ensaio mas um romance inteiro a obras pictóricas imaginárias é o já citado Georges Perec, em “*Un Cabinet d’Amateur*”, romance evidentemente inspirado no trecho de *Vinte Mil Léguas Submarinas*, de Jules Verne, que serve de epígrafe ao livro. Neste pequeno romance Perec dá vazão a sua imaginação transbordante ao escrever a história de um pintor e de suas obras, com descrições ricamente detalhadas e minuciosas das pinturas que passamos então a ver através do texto.

As *Paisagens* constituem uma etapa importante de uma seqüência lógica de acontecimentos no meu trabalho. Desde as placas de *Lugares de Memória*, trabalho deslocado no tempo deste conjunto, mas que traz em si todas as características da produção atual, passando pelo *Experimento*

¹⁰⁶ Em Rosenberg/Temperini, “*Poussin: Je n’ai rien négligé*”. Paris: Gallimard, 1999, p. 19: “sorte de musée imaginaire en épigrammes, où sont décrits des tableaux réels ou fictifs.”

¹⁰⁷ In “*Essais sur les modernes*”. Paris: PUF/NRF, 1964, p. 129-197.

¹⁰⁸ “*oeuvre impressionniste mais si complexe et si composé qu’on ne peut lui comparer que l’Après-midi à la Grande Jatte de Seurat*”. Butor, texto citado, p. 159.

Narrativo no. 1, por Saudade, Godard:fotonovela, Simenon/Maigret e todos os outros que citei ao longo deste texto, todos ensaiam, através das apropriações de textos, da captura de imagens e de suas reproduções, de algum modo, articular informações textuais e iconográficas. Não tendo necessariamente um programa de repassar as inúmeras possibilidades de articular imagens e textos e também sem qualquer intenção de repassar todo um longo período da história da arte, olhando retrospectivamente observo que, curiosamente, foi isto que de certo modo fiz. As inúmeras possibilidades de articulação de informações que ensaiei apresentam alguns modos de trabalhar imagens e textos: narrativa visual, fotonovela, livro ilustrado até estas paisagens descritas. Constitui assim um conjunto razoável de trabalhos, muito diversos entre si, aparentemente dispersos, mas que mantém como característica uma unidade que penso ser bastante consistente.

É importante ressaltar que, após esta longa dissertação sobre a questão da *ekphrasis*, tinha muito claro que ao fazer minhas *Paisagens* estava efetivamente praticando uma espécie de *ekphrasis*. Devido talvez ao fascínio que tive (e que tenho) pelo tema, fui vítima de um engano conceitual. Minhas paisagens não são, rigorosamente falando, *ekphrasis*. Nestas procedo pela apropriação de uma descrição literária. Ocorre no meu trabalho uma apropriação e uma reprodução e, ainda, a repetição da descrição literária. Não há produção de uma descrição de uma obra de arte e sim a colocação desta descrição já existente (e autônoma) em outro contexto. O que ocorre é o deslocamento da paisagem literária, com sua

especificidade de construção lingüística, para um outro contexto cultural, o das construções plásticas.

Curiosamente observo, ao encerrar esta etapa, que ao fazer estas *Paisagens*, pensava que estava voltando ao princípio de tudo. Ao estabelecer estes últimos comentários pensava estar recolocando em evidência o princípio da *ekphrasis*, aquele exercício de retórica no qual “a linguagem rivaliza com as outras artes.”¹⁰⁹ . A *ekphrasis* que nos permite ter acesso ao que não existe enquanto imagem real, mas que pode existir enquanto exercício do espírito. Um engano conceitual, mas que me permitiu, através de um estudo feito em estado de contínua exaltação e fascínio, a constituição destes trabalhos.

¹⁰⁹ Lexique des termes littéraires. p. 152

O Olhar Oblíquo

Georges Perec escreveu que “Uma certa arte da leitura – e não somente a leitura de um texto, mas a que se intitula a leitura de um quadro, ou a leitura de uma cidade – pode consistir em ler de lado, em colocar sobre um texto um olhar oblíquo.”¹¹⁰ Retenho esta última expressão “olhar oblíquo” neste momento de exercitar o exercício da escritura sobre o ato da leitura.

De todos os trabalhos efetivados durante esta pesquisa o que mais investiu na questão da leitura foi *A procura do quê?* (9). Esta intervenção nasceu de um convite para ocupar um espaço determinado, o Torreão, com suas especificidades e características físicas. Durante a concepção de *A procura do quê?* atentei para a necessidade de manter-me fiel aos princípios desta pesquisa, evitando assim buscar uma atuação descolada do atual projeto. A questão da leitura, até então não considerada enquanto tema autônomo de trabalho, foi mais do que uma escolha, foi uma determinação do próprio andamento da pesquisa, além de haver também algumas razões circunstanciais.¹¹¹

Ao elaborar a intervenção aspirava a que o trabalho ocupasse, além de um espaço físico, também o espaço intelectual do Torreão, isto é, queria que minha intervenção dialogasse com todos os trabalhos até então apresentados no local. Além de se constituir uma ambição quase que desmedida, a proposta impunha algumas dificuldades: qual seria o termo

¹¹⁰ “Lire: esquisse socio-physiologique”, Georges Perec, *Penser classer*, 109.

¹¹¹ No período estava co-ministrando a disciplina de Teoria e Crítica de Arte, que tem como titular a Profa. Mônica Zielinsky, no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, no primeiro semestre de 2001. Muitas interrogações sobre questões ligadas ao domínio da leitura de obra de arte estavam muito evidenciadas no período.

comum (se é que havia um) a todas as intervenções? Qual a especificidade do lugar em si? Pensei que o trabalho deveria buscar responder a estas perguntas, além de manter o princípio da pesquisa em andamento. A intervenção foi então constituída a partir da minha relação com a literatura, a leitura, e com a questão da legibilidade. A intervenção constituiu-se então pela colocação no local de uma fotografia, de alguns livros e de um texto impresso em vinil colado ao piso. A fotografia, colocada logo na entrada do espaço, e ao pé da escada, era a ampliação de uma foto minha, de costas, olhando frontalmente o retrato de Marcel Proust (pintado por Jacques Emile Blanche) no Museu D'Orsay. Subindo a escada tínhamos no piso dois verbetes de dicionário colados no chão, com as definições de *Lição* e de *Illegível* e, ao fundo, uma prateleira inclinada (como se fosse um púlpito de leitura) com sete livros encadernados de branco. Os livros eram compostos por um número determinado de fotocópias das folhas de rosto dos sete volumes de "Em Busca do Tempo Perdido" de Proust. O número de páginas, de cada um dos volumes, era o mesmo número de páginas de cada um dos romances na edição da Livraria do Globo.

O trabalho buscava incorporar em sua constituição não somente os textos mas os seus significados. Assim de *Lição*, ficou a idéia de uma exposição didática, de qualquer assunto, feito pelo professor aos alunos. De *Illegível*, a idéia da dificuldade ou impossibilidade de ler e sua riqueza de significados conforme o *Vocabulaire* de Souriau.

Mas a busca de definições nos dicionários não satisfaz a curiosidade maior proposta pelas palavras. É preciso experimentá-las, as palavras, enquanto objetos, colocá-las em circulação, dar-lhes uma visibilidade que só

é possível tirando-as do contexto dos livros e transformando-as em imagens. Curioso paradoxo, transformar em imagem aquilo que já é imagem sem entretanto ser.

Foi assim que juntei em um só momento a várias interrogações algumas tentativas de respostas. *A procura do quê?* surgiu então como uma possibilidade de ensaiar um olhar oblíquo como obra, isto é, uma possibilidade de transformar em resposta a pergunta mesma.

Ao elaborar o que seria esta intervenção, tendo claro que queria expor, de algum modo, a questão da leitura e da ilegibilidade, busquei constituir uma obra na qual estas perguntas estivessem visíveis de maneira clara e distinta, isto é, visíveis sem artifícios e sem recorrer a muitos recursos. Considerando as especificidades do local da intervenção, o trabalho teria que estabelecer uma linha de continuidade com o pensamento da maioria dos artistas que haviam atuado ali. Nunca havia trabalhado com um local em si. Uma experiência anterior, ainda durante o mestrado e exposta na mostra coletiva intitulada “Multiplicidades”¹¹², fora elaborada a partir de dados externos ao espaço e só então fora regrada para funcionar no saguão do Instituto de Artes. Na realidade nunca havia preparado nenhum trabalho para ser exposto em um local determinado, tendo até então meus trabalhos sido expostos em locais públicos após sua elaboração no ateliê.

Uma intervenção, como uma instalação, é a criação de significados pela colocação de objetos em espaços arquitetônicos. No mundo da arte é um caminho entre escultura, performance, vídeo e pintura e para sua

¹¹² Espaço Ado Malagoli, 1997.

compreensão é necessário recorrer as estratégias interpretativas – leituras - lançando mão de todos os elementos dados pelo artista. A intervenção *A procura do quê?* foi pensada como uma constelação, conforme a definição mallarmaica. Busquei resgatar meu débito com a literatura - através dos livros com as folhas de rosto dos sete volumes de *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust - e também tratar da questão da idolatria - ao relatar minha visita ao retrato do escritor no Museu d'Orsay¹¹³ - além dos verbetes de dicionário para *Ilegível e Ler*. O resultado é uma grande partitura de significados, de registros pessoais, de apresentação de livros de artista. Procurei não explorar emocionalmente o visitante, pelo contrário, procurei em tudo ser discreto propondo um espaço reduzido e quase monástico.

A intervenção, mais do que uma proposta que se encerra nos seus significados propostos em termos materiais, se multiplica pela presença das referências ao universo da arte e ao próprio Torreão – suas intervenções e instalações, aulas, conversas, sessões de filmes para estudo, festas – tudo isso sem o arrastar de pés e os apitos dos guardas de segurança tão comuns nos museus. Busquei, com elementos materiais simples, elaborar uma intervenção que, além de promover a perfeita valorização do espaço, criasse um momento de desmaterialização do material artístico, mas materializando, de modo sutil e sem abrir mão do sensível, o meu comentário sobre o mundo da arte: sua ilegibilidade e/ou sua legibilidade.

Existem momentos nos quais a razão, atropelada pela necessidade, manifesta-se de forma involuntária. Com esta intervenção penso que isto ocorreu de modo curioso. Já havia, na época do convite, elaborado alguns

¹¹³ Fotografia feita em 1998 por Alfredo Nicolaiewsky.

dos textos que hoje pertencem a esta tese. Entre eles estava o que abre este discurso no qual estabeleço a plataforma de lançamento desta trajetória. É claro que o texto foi produzido a partir da observação e análise do meu desempenho, buscando raízes mais longínquas para meu trabalho. A estrutura de *A procura do quê?* em três momentos – fotografia, texto e livros - não me recordou nada. Curiosamente “esqueci” Kosuth e suas três cadeiras (27). Muito recentemente ao ler uma matéria sobre este artista (por ocasião de sua exposição retrospectiva no Musée Champollion¹¹⁴), redescobri na minha intervenção a mesma estrutura tríplice de apresentação de informações: a minha imagem na fotografia com a imagem de Proust, a informação textual (os verbetes ler e ilegível) e os livros “brancos” da obra de Proust. Mas mais do que a apresentação em três momentos está lá a mesma dialética entre objeto, a representação deste objeto enquanto imagem e sua definição enquanto verbo.

Mesmo confirmando em parte a análise que propus no meu texto inicial (sobre a distribuição dos discursos em Kosuth) é importante assinalar que ele não explica qual é a “uma cadeira” do título da obra. Escreve Leydier que

Já se revelou, por exemplo, como esta obra poderia se aproximar da observação de Platão sobre as diferentes maneiras de fazer uma cama no livro segundo da República: “um pintor, um fabricante de camas um Deus, eis aqui os três responsáveis pela fabricação de três espécies de camas”. O fabricante fabricaria evidentemente a cadeira, o pintor se encarregaria de sua representação em duas dimensões pela fotografia e Deus se ocuparia,

¹¹⁴ Richard Leydier. Joseph Kosuth. *Artpress* 284, Novembre 2002, p. 78-79.

como de hábito, do verbo. Quer dizer, da idéia de cadeira, sua definição. Três coisas que enviariam a uma mesma idéia.¹¹⁵

Mas mesmo assim, insisto, fica ainda uma cadeira de Kosuth de fora, a “uma” do título (*One ant three chairs*). Concordo com o autor na análise platônica da proposta, que conforme Platão e Leydier pertence a Deus enquanto dono do Verbo. Mas o verbo está exposto (a definição do dicionário) assim a terceira cadeira isolada no título é, insisto, a do mundo da idéias. Mas, ao contrário de Kosuth, não tem uma idéia definida no título do trabalho, apenas uma interrogação. A questão sim, esta se desdobra em possibilidades de leitura.

Ler e leitura são termos primeiros neste projeto que busca a possibilidade de tornar visível tanto através da pura presença da imagem quanto da plena visão de seu texto. Sobre ler, este ato de percorrer com a vista e interpretar bem disse Georges Perec ao escrever que

Ler é um ato. (...) Se lê com os olhos. E o que os olhos fazem durante a leitura é de uma complexidade que ultrapassa minha competência e os limites deste artigo. Da abundante literatura que foi consagrada à questão desde o início do século (...) se pode ao menos tirar esta certeza elementar, mas fundamental: os olhos não lêem nem as letras umas após as outras, nem as palavras umas após as outras, nem as linhas umas após as outras, mas procede por sacadas e fixações, explorando em um mesmo instante a totalidade do campo de leitura com uma redundância obstinada: percursos incessantes pontuados de paradas imperceptíveis como se, para descobrir o

¹¹⁵ “On a déjà révélé, par exemple, combien cette oeuvre pouvait se rapprocher de la remarque de Platon sur les différentes manières de faire un lit dans le livre deuxième de la République: ‘Un peintre, un faiseur de lits, un Dieu, voilà trois préposés à la fabrication de trois espèces de lits’. Le ‘faiseur’ fabriquerait bien évidemment la chaise, le peintre se chargerait de sa représentation en deux dimensions par la photographie, et le Dieu s’occuperait comme à son habitude du Verbe, c’est-à-dire

que ele procura, o olho devesse varrer a página com uma agitação intensa, não regularmente, à maneira de uma filmadora (câmera de televisão) (como este termo de varreção pudesse deixar pensar), mas de uma maneira aleatória, desordenada, repetitiva, ou, se se prefere, já que estamos em plena metáfora, como um pombo bicando o solo à procura das migalhas de pão.¹¹⁶

Quem lê é o leitor¹¹⁷; ou seja, quem faz uma leitura. Quem reconhece e transforma figuras desenhadas, as letras, numa ordem manifesta de um texto. Para além da complexidade da semiótica, reteremos aqui algumas idéias elementares: torna-se leitor quem compreende uma série de indícios e, para isso é necessário estar instrumentalizado para o domínio de um determinado código. É aqui que entra a questão da ilegibilidade, que foi o mote da intervenção, e seu desdobramento num universo culturalmente esnobe e amante do citacionismo (este esnobismo, do qual não estou livre, que expus na *Natureza-Morta: Vanitas*, compostas de livros, refletindo sobre a vaidade dos estudos acadêmicos).

A colocação da idéia de ilegibilidade, tanto quanto indicar um problema recorrente aponta para uma característica da produção contemporânea, da qual não me excludo. A de trabalhos cifrados, criados e articulados em forma de sub-conversações, conforme o termo forjado por Nathalie Sarraute, “para quem o diálogo romanesco deve dar seu lugar aos silêncios, ao quase dito, ao implícito, aos embriões de drama que permeiam toda conversação, sem a qual ele não daria senão uma imagem superficial e

de l'idée de chaise, sa définition. Trois choses renvoient à une même idée.” Leydier, 2002: p. 79. (tradução minha)

¹¹⁶ Georges Perec. Lire: esquisse socio-physiologique. In Penser-Classer, p. 109.

¹¹⁶ Leitor “designa a instância da recepção da mensagem ou do discurso” conforme o Dicionário de Semiótica. AJ.Greimas J. Courtés, Cultrix, sd.)

falsa da comunicação humana (...).¹¹⁸ Isto está muito próximo do tropismo, termo que significa “sucessão de fenômenos físicos que deslizam às margens da consciência: ‘uma fusão inumerável de sensações, de imagens, de sentimentos, de lembranças, de impulsões, de pequenos atos larvais que nenhuma linguagem interior exprime’(...)”, também forjado por Nathalie Sarraute¹¹⁹ em *A Era das Suspeita*, em 1956 e, de resto, um termo também utilizado, com total pertinência, por Jenny Holzer nos seus Truísmos.

Em vez de diálogo os silêncios da subconversaço, os movimentos inconscientes no lugar da linguagem. De algum modo busquei esta espécie de diálogo cifrado com o espectador. A idéia de uma relação silenciosa, de uma série de dados dirigidos a alguém me parece pertinente. Isto me leva a observar, neste momento, que procedi inconscientemente através de processos descritivos. Isto é, desde o primeiro trabalho, o palíndromo, ainda experiência de por em forma pensamentos dispersos, até minhas paisagens atuais, atuei pela continuada enumeração e apresentação exaustiva, poderia mesmo dizer tautológica, dos caracteres. Assim é que posso dizer que ao por lado a lado informações textuais e icônicas estava estabelecendo semelhanças ou dessemelhanças entre as coisas, exacerbando nas *Paisagens* este processo através do uso dos textos literários, por natureza já bastante descritivos, comparativos e evocadores.

Penso que meus comentários mantêm assim um canal de diálogo com seu espectador, através dos atos de leituras, de olhares oblíquos, de

¹¹⁸ Sous Conversation (p. 411-412) “pour qui le dialogue romanesque doit faire sa place aux silences, au presque-dit, à l’implicite, aux embryons de drame que recèle toute conversation, sans quoi il ne donne qu’une image guindée et fausse de la communication humaine (...).”.

identificações ou reconhecimentos – *anagnôsis* - conforme nos esclarece e ilumina Pascal Quignard:

Anagnôsis é a palavra grega que designa a operação de ler. Esta palavra antiga exprime a leitura como “reconhecimento”. Ela proporciona a alegria disso que revela em nós as reflexões que nós havíamos feito confusamente. Ela suscitaria nossa gratidão ou nossa admiração por uma expressão mais evocadora, mais precisa, mais própria, mais condensadora de experiências que nós havíamos provado de maneira embaralhada ou incompleta. Ela permitiria aplicar às pessoas que nós conhecemos ou tínhamos conhecido, aos eventos, às circunstâncias, às intrigas que nós vivemos, ou que nós já tínhamos vislumbrado, ou que nós havíamos desejado. A leitura tem alguma coisa do jogo de enigmas ou de reconhecimentos que pode mergulhar numa louca excitação. Enfim, mais raramente, mais miraculosamente: brusca comunicação material que transporta a capacidade lingüística do leitor na potência de sua língua.¹²⁰

Não estaríamos aqui muito próximos da “*rêverie imageante*” de que fala Etienne Souriau?

¹¹⁹ “la succession ds phénomènes psychiques qui glissent à la lisière de la conscience: ‘un foisonnement innombrable de sensations, d’images, de sentiments, de souvenirs, d’impulsions, de petits actes larvés qu’aucun langage intérieur n’exprime’(...)”, in Jarrety: 2001, p. 456.

¹²⁰ “Anagnôsis est le mot grec qui désigne l’opération de lire. Ce mot ancien exprime la lecture comme ‘reconnaissance’. Elle procurerait la joie de ce qui réveille en nous des réflexions que nous avons faites confusément. Elle susciterait notre gratitude ou notre admiration pour une expression plus évocatrice, plus précise, plus propre, plus condensatrice d’expériences que nous avons éprouvées de façon brouillée ou inaccomplie. Elle permettrait de faire des espèces d’applications aux personnes que nous connaissons ou que nous avons connues, aux événements, aux circonstances, aux intrigues que nous avons vécues, ou que nous avons déjà lues, ou que nous nous sommes souhaitées. La lecture a quelque chose du jeu d’énigmes et de reconnaissances qui peut plonger dans une folle excitation. Enfin, plus rarement, plus miraculeusement: brusque communication matérielle qui transporte la capacité linguistique du lecteur dans la puissance de sa langue.” In *Petits traités II*. Paris: Gallimard, 1997. XXVIIIe Traité, Anagnôsis, p. 67-68.

Capriccio

(À guisa de conclusão)

“Como meu cérebro está cansado desse conflito entre dois tipos de pensamento – o crítico e o criativo”¹

Comentários é o título desta tese, que traz na multiplicidade de termos do subtítulo - *alterações e derivas da narrativa numa poética visual* - a própria dificuldade de definir com exata precisão um tema. Qual a idéia central deste texto?

Situando meu assunto com precisão, observo que a idéia de construir narrativas com textos e imagens sempre esteve no centro de minhas preocupações. Antes de se constituir num modo efetivo de operar, articular discursos com textos e imagens, a presença impositiva destes dois elementos sempre pautou minha atividade criativa.

O desejo de criar foi firmado pela imposição de optar pelo texto ou pela imagem. Isto direcionou, ao longo destes anos e independente dos meios escolhidos, a constituição das minhas narrativas. Mas a opção pelo texto ou pela imagem não foi sempre uma preocupação evidente ou conscientemente tratada. Firmar uma posição, optar por ser escritor ou ser artista visual, priorizar o texto ou a imagem é uma necessidade recente.

Relatei rapidamente, na introdução desta tese, a conversa que tive com outro artista sobre escrever ou elaborar imagens. Neste momento, no qual encerro esta pesquisa, busquei o projeto apresentado para o ingresso

no doutorado. Achei, junto a ele, o rascunho da prova do teste de seleção, que versava sobre retratos, imagens e textos. Todas as interrogações já estão presentes e também a possível resposta: "Duro de escolher. Logo a escolha está desestabelecida: pinto e escrevo, mesmo porque ambas as formas de expressão redundam no vazio das reproduções, pois não são ambas reproduções de visões de seus autores?" Não tinha respostas, não tenho uma resposta. O paradoxo que fundou este estudo e meus trabalhos, decidir entre imagens e textos, devolvo ao final.

A constituição deste discurso tem como plano inicial prioritariamente o desejo de fazer obras. Isto não é, rigorosamente falando, um plano. Mas olhando retrospectivamente, observo que este desejo de constituir narrativas visuais indicou o caminho a ser seguido, e o mapa a ser obedecido acabou por ser um mapa cartografado durante o próprio percurso.

Nomear estes trabalhos de comentários surgiu da necessidade de estabelecer um modo de atuar que tivesse no seu princípio a idéia de narrativa, mas que não ficasse restrita a este modo. Quando relato a constituição do primeiro experimento narrativo, percebo que, menos do que contar histórias, queria articular textos e imagens de modo que isto possibilitasse sua leitura como se fosse uma história. Era o fascínio pela narrativa propriamente dita que me movia, mais do que o desejo de efetivamente propor narrativas. Daí o recurso de criar estes híbridos de imagens e textos, que intitulo de comentários, que me possibilitavam propor histórias sem ter que contar histórias.

¹ Trecho do diário de Virginia Wolf citado em Bradbury: 1989, p. 203.

Sabendo que o recurso de fazer metadiscursos é recorrente na produção moderna e contemporânea, em todos os campos da criação artística, tinha consciência da fraqueza de meus argumentos. Daí a necessidade de estudar em profundidade como se constituíram as narrativas visuais (desde seus princípios) e como eu estava estabelecendo um diálogo longínquo com estes modos de atuar.

Foi assim que, ao par da investigação sobre as narrativas visuais, foi necessário estabelecer um conhecimento preciso de como estava constituindo minhas narrativas. Este conhecimento veio da investigação sobre a apropriação de imagens e textos como fonte, meio e modo de efetivar constituição de discursos. Sendo a apropriação um modo de operar recorrente na modernidade, foi necessário fechar um segmento deste estudo. Seria impossível investigar, com a profundidade que o tema impõe, sua presença na arte desde Marcel Duchamp. A pesquisa pautou-se então pelo recurso de estabelecer uma tipologia de modos de apropriação como pontos de partida para constituir discursos narrativos. Claro está que este é evidentemente um recorte bastante restrito, mas que vinha ao encontro de minhas necessidades enquanto produtor que tinha em vista mais seu funcionamento do que a criação de uma teoria do modo operatório.

O estudo da arqueologia das narrativas, desde a questão do *ut pictura poesis*, até os desdobramentos contemporâneos da idéia de narração obrigou uma investigação histórica, buscando na história e na teoria da arte as respostas. Estas respostas vieram e trouxeram a questão da fragmentação das narrativas contemporâneas, tema caro aos estudos sobre a pós-modernidade, ao par da consciência da impositiva presença das

ficções. O estudo das ficções foi tema de pesquisa proposto para o período intitulado de doutorado sanduíche. Durante o estágio na *École des Hautes Études en Sciences Sociales - E.H.E.S.S.*, sob a orientação do Prof. Jacques Leenhardt, pude estudar as razões da imperiosa necessidade de um grande segmento da produção plástica contemporânea dedicar-se aos discursos ficcionais. A idéia de ficção e documentário é derivada da apropriação de documentos que servem de suporte para a constituição de obras. O fato de terem estes documentos uma multiplicidade de origens – documentos históricos, documentos forjados, documentos falsificados – só tornou mais complexa e fascinante a investigação. Percebo agora que quanto mais respostas procurava, mais perguntas me eram apresentadas...

Efetivamente toda a pesquisa teórica, todos os estudos, todas as investigações, todas as visitas atentas a exposições e a freqüentação sistemática a alguns autores e suas obras estiveram subordinadas a execução dos trabalhos práticos. Estas concretizações materiais de desejos e respostas concretas aos problemas, a que chamamos de obras, sempre mantiveram sua prioridade na minha atividade. Acredito que nenhuma questão teria surgido se não houvesse a necessidade de resolver materialmente um problema. Assim é que o estudo sobre as imagens e os textos com os quais estava trabalhando teve uma seqüência clara, desde a investigação sobre as funções do texto, as funções das imagens e também sobre a retórica das narrativas e as relações que podiam ser estabelecidas entre imagens e textos. Para a análise destas questões foram extremamente úteis as inúmeras leituras que foram possibilitadas pela minha presença na França. Esta afirmação explica-se pela possibilidade que tive de - ao

freqüentar palestras, seminários, colóquios, algumas exposições temporárias e também os fabulosos acervos permanentes dos museus franceses - ser continuamente estimulado a buscar respostas às inúmeras perguntas que se multiplicavam. Aqui cabe um breve comentário sobre a dificuldade que temos no nosso país de termos acesso a informações (tanto visuais quanto textuais), já que nossos estudos em artes se pautam por uma ênfase excessiva na educação por reproduções e pela repetição sistemática de uma história da arte presa às cronologias e ao estudo de movimentos artísticos. Estes estudos nos impedem a descoberta do fascinante universo de conhecimentos que se esconde sob a deslumbrante visualidade das obras. Sob as roupagens coloridas ocultam-se espíritos cultos e iluminados.

Resumindo devo afirmar que dois processos são recorrentes na constituição deste grupo de trabalhos, aqui apresentados, resultantes de quatro anos de pesquisa e produção: o primeiro é o da idéia de um retorno à memória do passado vivido, à qual corresponde uma necessidade pessoal de elaborar discursos que tenham, como elementos constituintes, objetos ou imagens que façam parte do meu repertório afetivo. A escolha de quaisquer dos elementos participantes dos trabalhos se dá calcada numa afetividade simplista e mesmo ingênua (como a coleção de bibelôs, por exemplo). Posso me defender da acusação de ser um espírito simplório me escondendo primeiro atrás de Manuel Bandeira quando este afirma que “Posso me comover com coisas do mais baixo convencionalismo. O meu sistema nervoso é burro.”², e depois recorro ao Mário de Andrade, que também confessa que “Eu também tenho a erudição dos panos de croché. E

sei de cor milhares de oliografias. Garanto mesmo que nisso tu não me bates.”³

Entendo esta necessidade de manter um vínculo afetivo com coisas banais e simplistas como uma tentativa de oposição à amnésia do nosso tempo, isto é, uma *anamnése*. Foi esta última, idéia irmã da de amnésia, que me levou a propor uma investigação sobre o princípio de escolher uma arte, sobre o debate entre a proeminência da imagem ou do texto.

Sinto-me irmão dos gregos derrotados, aqueles guiados por Xenofonte até a montanha “de onde viram o mar, o mar grego, e gritaram: ”*Thalassa! Thalassa!*”⁴ Mas meu mar é o mar ocidental das narrativas plásticas, o mar do *ut pictura poesis* cartografado por Lessing, o mar de todos os que se debruçaram sobre as possibilidades das narrativas visuais. Mas, ao contrário do relato da derrota da *Anabase*, creio que a volta ao princípio fundador é sempre capaz de evocações esclarecedoras. Afinal, *anabase* significa mesmo voltar para o interior, ainda que derrotado... Somos eternos viajantes em busca de algo que nos é exterior, mas que, ao mesmo tempo, é interior: do interior para o mar, mas também para o mar interior que é o grande mar de todos, mas que é o meu pequeno também – viagem de busca espiritual.

Precisei seguir às apalpadelas durante quatro anos para descobrir o que denominei meu processo. Os ciclos de surtos criativos e crises de esterilidade, de entusiasmo e depressão, se alternaram durante este

² In “Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira”, SP: EDUSP/IEB, 2001. Carta de MB para MdA, datada de 3 de agosto de 1925, p. 224.

³ Idem, p. 91.

período. Agora é hora de terminar esta etapa, de abrir para projetos futuros, aos quais associarei as experiências acumuladas. Procurei tirar da matéria do mundo minha própria maneira de entender o mundo. Eu me recordo da longa fala de Jacques Rivette⁵, ao afirmar a importância de filmar para esclarecer o roteiro e de montar para esclarecer a filmagem e finalmente de exibir o resultado para esclarecer o filme. É isso que faço agora, depois deste exercício de esclarecer como penso plasticamente e de estabelecer um discurso sobre o sentido das coisas além do fascínio das aparências.

Virginia Wolf escreveu que “aos quarenta anos, estou começando a entender os mecanismos do meu próprio cérebro.”⁶ Estou começando também e considero que houve um efetivo avanço na minha produção. Mais do que nunca consegui estabelecer um discurso pessoal que, acredito, configura efetivamente uma contribuição para o meu campo. Assim é que posso dizer que da série de trabalhos apresentados, boa parte pode ser considerada como um percurso para chegar a uma síntese almejada.

Desde os *Lugares de Memória* até as *Paisagens* ocorre um processo de afirmação do conceito de comentário ao par da depuração de meu processo plástico. Estes caminhos tiveram alguns pontos que estimo muito: *Lugares de Memória*, *Saudade*, os *ploters* e as *Paisagens*. Estes trabalhos concentram o melhor do meu esforço e, pela sua síntese conceitual e simplicidade processual, podem ser considerados como o resumo e resultado desta pesquisa neste momento atual.

⁴ In Otto Maria Carpeaux, “História da Literatura Universal” (volume 1, p.69).

⁵“La nouvelle vague par elle même”, filme documentário de Robert Valey veiculado pela TVE Canal 7 em 06 de julho de 2003.

Já que comecei me valendo de trechos dos libretos de óperas como textos para minhas imagens, retorno ao mesmo recurso aqui neste capricho⁷. À guisa de conclusão transporto a questão para o mundo da música erudita, para a querela sobre a primazia das palavras sobre a música, tema que atormentou os músicos e os poetas do barroco europeu e que Richard Strauss escolheu para *Capriccio*⁸, sua belíssima última ópera. A questão *prima la Musica, dopo le parole* não se resolve; ao contrário, circula por toda a ópera, retornando ao final como uma impossibilidade de ser respondida. Strauss finaliza a ópera repetindo seu começo, isto é, deixando que a Condessa Madeleine, sua personagem principal, tente responder:

E eu?

Eu devo dizer o fim da ópera? Eu devo escolher? Eu devo decidir?

São as palavras que emocionam meu coração

ou são os sons que falam mais alto? (...)

Esforço inútil tentar separá-las.

Palavra e música estão fundidas uma na outra, ligados em uma criação única.

Misteriosa experiência – encontrar uma arte restaurada por outra.

(...)

Se escolher uma perco a outra!

Não se perde sempre quando se ganha?⁹

⁶ Trecho do diário de Virginia Wolf, citado em Bradbury, 1989, p. 199.

⁷ Capricho, termo utilizado para nomear um gênero pictórico, que teve seu desenvolvimento em Veneza no século XVIII, o qual se caracteriza pela figuração de arquiteturas fantásticas e invenções em perspectiva combinadas com elementos da realidade. Segundo Souriau (1990, p. 308) diz-se também de “toda ação não estereotipada, feita espontaneamente por um impulso irracional, inspirando aos atos dos criadores, direção e sentido”.

⁸ *Capriccio*, conversação em música em um ato, música de Richard Strauss e libreto de Clemens Krauss e Richard Strauss. Criação mundial em Munique, outubro de 1942.

⁹ Transcrevo o sentido geral do texto alemão a partir da versão francesa do libreto da ópera, cfe. p. 107-108 de *Capriccio* (tradução para o francês de Bernard Banoun em *L’Avant Scène Opéra*, no. 152. Paris: Les Éditions Premières Loges, 1993). No original consta da seguinte forma: “*Und ich? Den Schluß der Oper soll ich bestimmen, soll wählen – entscheiden? Sind es die Worte, die mein Herz bewegen, oder sind es die Töne, die stärker sprechen? (...) Vergebliches Mühen, die beiden zu trennen.*”

Retorno ao princípio fundador desta investigação e sua razão de ser; retorno à memória do passado vivido que se opõe ao esquecimento; entrego minhas narrativas (e suas derivas) como perguntas e respostas: comentários às minhas muitas dúvidas e comentários às minhas poucas certezas.

In eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu einem Neuen verbunden. Geheimnis der Stunde – Eine Kunst durch die andre erlöst! (...) Wählst du den einen – verlierst du den andern! Verliert man nicht immer, wenn man gewinnt.”

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E
BIBLIOGRAFIA GERAL**

1. TEXTOS GERAIS: História, Teoria e Crítica da Arte; História; Filosofia; História dos Livros etc.

ALPERS, Svetlana. A Arte de Descrever. SP: Edusp, 1999.

AUMONT, Jacques. A Imagem. SP: Papyrus, 1993.

AUMONT, Jacques. El Ojo Interminable: cine y pintura. Barcelona: Paidós, 1997.

BAQUÉ, Dominique. La Photographie Plasticienne: un art paradoxal. Paris: Regard, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. A arte da desaparecimento. RJ: EdUFRJ, 1997.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única. SP: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. SP: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política (“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”). SP: Brasiliense, 1993.

BOZAL, Valeriano. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, volume 2. Madri: Visor. Dis., S.A, 1996. (ensaios: Estética Analítica e Nelson Goodman, ambos por Francisca Pérez Carreño).

BRAIDER, Christopher. Refiguring the real: picture and modernity in word and image 1400-1700. UK: Princeton University Press, 1993.

CASASUS, José M. Teoria da Imagem. RJ: Salvat, 1979.

CASTLEMAN, Riva, A Century of Artists Books. NY: MOMA, 1994.

CHALUMEAU, Jean-Luc. Lectures de l'art. Paris: Klincksieck, 1981.

CHARTIER, Roger (org.). Práticas da Leitura. SP: Estação Liberdade, 1996.

CROPPER, Elizabeth. “Toucher le regard. Le Christ guérissant les aveugles et le discours de la peinture”. In Nicolas Poussin (Atas do Colloque, Tome 2). Paris: Musée du Louvre, 1996.

DERDYK, Edith. Linha do Horizonte – por uma poética do ato criador. SP: Editora Escuta, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant l'image. PARIS: Éditions de Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. SP: Editora 34, 1998.

DROZ, Geneviève. Os Mitos Platônicos. Editora UNB, 1997.

DUCHAMP, Marcel. “A propos des 'Ready-mades'”. In Duchamp du Signe. Paris: Champs/ Flammarion, 1994/2000, p. 191-192.

DURAND, Régis. (sem título). In Pour la photographie: de la fiction. Colloque de Venise/Université de Paris VIII. Paris: Germs, 1988, p. 326-333.

FERRER, Mathilde (direção). Goupes, Mouvements, Tendances de l'Art Contemporain depuis 1945. Paris: École Supérieure des Beaux-Arts, 2001.

FOSTER, Hal. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. SP: Casa Editorial Paulista Ltda., 1996.

FOSTER, Hal. The return of the real. Massachusetts Institute of Technology, 1999.

FUMAROLI, Marc. L'École du silence: le sentiment des images au XVIIe siècle. Paris: Champs/Flammarion, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. SP: Perspectiva, 1999.

- GATTINONI, Christian et VIGOUROUX, Annick. *La Photographie Contemporaine*. Paris: Éditions Scala, 2002.
- GLÉNISSON, Jean. *Iniciação aos Estudos Históricos*. SP: Bertrand Brasil/Difel, 1986.
- GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon Press Limited, 1998.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laocoon Revisitado*. SP: Edusp, 1994.
- GOODMAN, Nelson. *L'Art en Théorie et en Action*. Paris: Éditions de L'Éclat, 1996.
- HAAR, Michel. *A Obra de Arte: Ensaio sobre a ontologia das obras*. RJ: DIFEL, 2000.
- HARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. SP: Cosac & Naify, 2002.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*, SP: Loyola, 1992.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. SP: Editora Mestre Jou, 1972.
- HILLIARD, John. *Sem título*. In *Pour la photographie: de la fiction*. Colloque de Venise/Université de Paris VIII. Paris: GERMS, 1987, p. 334-338.
- HUTCHEON, Linda. *Poética dos Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. RJ: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. RJ: EdUFRJ, 1996.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. RS: Editora Unisinos, 1999.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. S'Iluminuras, 998.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. SP: Editora da Unicamp, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. SP: Cia das Letras, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Éditions Klincksieck, 1985.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. SP: Cia das Letras, 2001.
- MANGUEL, Alberto. *No Bosque do Espelho*. SP: Cia das Letras, 2000.
- MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. SP: Cia das Letras, 1997.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. SP: Edusp, 2000.
- MCLUHAN, Herbert Marshall. (Entrevista). In CASASÚS, José M. *Teoria da Imagem*. RJ: Salvat, 1979.
- MEYERS, Elizabeth L. "Component Design as a Narrative Device in Amarna Tomb Art." In *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, Studies in the History of Art, Volume 16*. National Gallery of Art, Washington, 1985.
- MILLIET, Catherine. *L'Art Contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1994.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*. Paris: Jean Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas*. SP: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura: um diálogo em três dimensões*. SP: UNESP, 1999.
- ORTEL, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- PASSERON, René. "Por uma Filosofia da Criação". In *Pesquisas Poéticas*. Paris: Klincksieck, 1975 (tradução inédita para os alunos do curso de Mestrado).

- PLATÃO. A República. RJ: Edições de Ouro, s/d.
- PRAZ, Mario. Literatura e Artes Visuais. SP: Cultrix, 1982.
- SALLES, Cecília de Almeida. Crítica Genética: Uma introdução. 1992.
- SALLES, Cecília de Almeida. Gesto Inacabado: processo de criação artística. 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Introdução/Intradução: *Mimesis*, Tradução, Enárgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*." In LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. 1998.
- SETTIS, Salvatore. Warburg *continuatus*. Descrição de uma biblioteca. In BARATIN, Marc e JACOB, Christian. O Poder das Bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente. RJ: Editora UFRJ, 2000.
- SILVEIRA, Paulo. A Página Violada; da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade/Fumproarte, 2001.
- VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo *et alii*. A Pesquisa em História. SP: Editora Ática, 2000.
- WOLLHEIM, Richard. A Pintura como Arte. SP: Cosac & Naify, 2002.
- WOOD, Paul. Arte Conceitual. SP: Cosac & Naify, 2002.

2. MONOGRAFIAS e CATÁLOGOS (Individuais e coletivos) (em negrito os títulos dos catálogos ou livros)

- BOLTANSKI, Christian. "Le Voyage au Pérou". In **Christian Boltanski – Dernières Années**. Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1998.
- BOLTANSKI, Christian. **Les Modèles: cinq relations entre texte & image**. Paris: Cheval d'attaque, 1979.
- BOUBÈS, Carole. "Francis Picabia: monstres délicieux. La peinture, la critique, l'histoire." In **Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter**. Paris: RNM, 2002.
- Brouillons d'écrivains**. (Sous la direction de Marie Odile Germain et de Danièle Thibault). Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001
- BUBLEX, Alain. **Aerofiat**. Saint-Fons: Editions Centre d'arts plastiques, 1997.
- BUBLEX, Alain. **Dimanche Matin**. Nice: Musée d'art Moderne et d'art Contemporain de Nice, 2000.
- BUBLEX, Alain. **Projets en chantier/Project under construction**. France: Ecocart éditions, 2001.
- CALLE, Sophie. **Doubles-jeux** (coffret de 7 livres: De l'obéissance, Le rituel d'anniversaire, Les panoplies, A suivre..., L'hôtel, Le carnet d'adresses, Gotham Handbook – New York, mode d'emploi). Paris: Actes Sud, 1998.
- CALLE, Sophie. **A Suivre**. Arles: Actas Sud, 1998.
- CALLE, Sophie. **Disparitions**. Arles: Actas Sud, 2000.
- CALLE, Sophie. **Fantômes**. Arles: Actas Sud, 2002.
- CALLE, Sophie. **Relatos**. Barcelona: Fundación "la Caixa", 1996.
- Carlos Serrano**. G.A.H.. Biblioteca de Fotógrafos Madrileños 24, PHotoBolsillo. Madrid: La Fábrica cn la colaboración de Obra Social Caja Madrid, 2000.

- CATTANI, Icléia Borsa. “Alfredo Nicolaiewsky: Apropriações de Imagens, Migrações de Sentidos”. In **Apropriações|Coleções**, Santander Cultural, Porto Alegre, 30 de junho a 29 de setembro de 2002, p. 106.
- CHIARELLI, Tadeu. “Apropriação|Coleção|Justaposição”. In **Apropriações|Coleções**, Santander Cultural, Porto Alegre, 30 de junho a 29 de setembro de 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. “Sobre algumas obras de Alfredo Nicolaiewsky”. In **Alfredo Nicolaiewsky, Desenhos e Pinturas**. Porto Alegre: Funproarte, 1999.
- DAGBERT, Anne. **Jean le Gac**. Paris: Fall Edition avec le concours du Ministère de la Culture Délégation aux arts plastiques (FIACRE), 1998.
- Entre-Fictions**. Texte de Stéphane Carrayrou. France: Centre d’Art Contemporain de Rueil-Malmaison, Actes Sud, 1998.
- Eugene Atget**. (Fotografias). Paris: Phaidon, Collection 55, 2001.
- Fiction? Non-Fiction?**. Catalogue raisonné des livres de Jean-Michel Alberola et alii. Paris: Editions Florence Loewy, 1995.
- GASTAL, Susana. As Poéticas Visuais de Pedro Geraldo Escosteguy. In **Pedro Geraldo Escosteguy: Poéticas Visuais**. Porto Alegre: Funproarte, 2003.
- HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. IN **Rosângela Rennó**. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- IMAGENS DE SEGUNDA GERAÇÃO. SP: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, 1987, textos de Ana Mae Barbosa e Tadeu Chiarelli.
- IRREGUI, Jaime. **Répétition Générale/Ensayo General**. Santiago do Chile: Museu de Arte Contemporâneo, 1995.
- L’Invention du sentiment aux sources du Romantisme**. Paris: Musée de la Musique, 2002.
- LOEWY, Florence. Fiction? Non-Fiction? In **Fiction? Non-Fiction?**. Paris: Editions Florence Loewy, 1995.
- MAGALHÃES, Manuel. **A Lenda do Rei Ramiro**. Porto: Centro Português de Fotografia, 1999.
- MALGOUYRES, Philippe. Sur la nature des passions. In **Figures de la Passion**. Paris: Musée de la Musique/Réunion des Musées Nationaux, 2001.
- MÉROT, Alain. **Poussin**. Paris: Éditions Hazan, 1990.
- MICHEL, Régis. **La Peinture Comme Crime ou la part maudite de la modernité**. Paris: Réunion Nationaux des Musées, 2001.
- MICHEL, Régis. **Posséder et détruire. Stratégies sexuelles dans l’art d’Occident**. Paris: Réunion des musées Nationaux, 2000.
- MOEGLIN-DELCROIX Anne. Des histoires, encore et toujours. In **Fiction? Non-Fiction?**. Paris: Editions Florence Loewy, 1995.
- MORAES, Angélica de. “O Passo Seguinte”. In **Sem Fronteiras**, Porto Alegre, Santander Cultural, setembro de 2001.
- NICOLAIEWSKY, Alfredo. “Confissões Necessárias”. In **Alfredo Nicolaiewsky, Desenhos e Pinturas**. Porto Alegre: Funproarte, 1999.
- Pedro Geraldo Escosteguy: Poéticas Visuais** (Textos de Susana Gastal, Ana Maria Albani de Carvalho, Soraya Patricia Rossi Bragança. Porto Alegre: Funproarte, 2003.
- PONTUAL, Roberto. “Imagens de Imagens”. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 28/11/75 apud VIGIANO, Cris in “O Conceitual” in **Vera Chaves Barcellos**.

- ROSENBERG, Pierre e TEMPORINI, Renaud. Poussin: '**Je n'ai rien négligé**'. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- Sans Comune Mesure: Image et texte dans l'art actuel**. Paris: Editions Léo Scheer, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. "Centelha do Interstício". In **Palavra Imágica**. SP: Museu de Arte Contemporânea, 1987.
- SUCHÈRE, Eric. In GASIOROWSKI. **Académie Worosis Kiga**. Paris: 1994
- Vera Chaves Barcellos**. Porto Alegre, edição do Espaço NO – Arquivo, 1986.
- THUILLIER, Jacques. **Nicolas Poussin**, Paris: Flammarion, 1994
- VIGIANO, Cris. "O Conceitual". In **Vera Chaves Barcellos**. Porto Alegre, edição do Espaço NO – Arquivo, 1986, p. 15-25.
- Waltercio Caldas** (Texto de Paulo Sérgio Duarte). SP: Cosac & Naify, 2001.
- WALTERCIO CALDAS. **Livros** (catálogo de exposição com texto de Sônia Salzstein). SP: Galeria Casa da Imagem, sd (2000).
- WALTERCIO CALDAS. **Livros** (catálogo de exposição com textos e Sônia Salzstein e Adolfo Montejó Navas). Porto Alegre" **MARGS**, 2002.
- ZIELINSKY, Mônica. "Entre Vestígios, o enigma de uma rainha". In **Le Revers du Rêveur**, exposição de Vera Chaves Barcellos. São Leopoldo: FEEVALE, março de 1999.

3. LITERATURA: Ensaio, Teoria e Crítica

- ANDRADE, Mário de. "Prefácio Interessantíssimo". In *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Itatiaia e SP: Edusp, 1987.
- BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa". In *Análise Estrutural da Narrativa – Pesquisas Semiológicas*. RJ: Vozes, 1972.
- BARTHES, Roland. Aula. SP: Cultrix, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. RJ: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- BRADBURY, Malcom. *O Mundo Moderno: dez grandes escritores*. SP: Cia das Letras, 1989.
- BUTOR, Michel. *Essais sur les modernes*. Paris: PUF/NRF, 1964.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. SP: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. SP: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *Sobre Finismundo: A Última Viagem*. SP: Sette Letras, 1996.
- COHN, Dorrit. *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil, 2001.
- COSTA, Ana Maria Medeiros da. *A Ficção do Si Mesmo*. RJ: Companhia de Freud, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. RJ: Forense Universitária, 1987.
- GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. SP: Cultrix, 1974.
- GENETTE, Gérard. "Fronteiras da Narrativa". In *Análise Estrutural da Narrativa – Pesquisas Semiológicas*. RJ: Vozes, 1972.
- HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, 1986.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. RJ: EdUERJ, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. SP Cultrix, 1987.

- OLIVERAS, Elena. La metáfora en el arte. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1993.
- ORLANDI, Eni P. Análise do Discurso: princípios e procedimentos. CAMPINAS: Pontes, 1999.
- PAES, José Paulo. Avalovara, a Magia de Osman. In LINS, Osman. Avalovara. SP: Melhoramentos, 1973.
- PIMENTEL, Luz Aurora. El Relato en Perspectiva: estudio de teoría narrativa. MADRID: Siglo XXI Editores, 1998.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, Paráfrase & Cia. SP: Ática, 2000.
- SANTOS, Pedro Brum. Teorias do Romance: relações entre ficção e história. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.
- SCHAEFFER, Jean Pierre. Pourquoi la fiction?. Paris: Seuil, 1999.
- TAVARES, Hênio. Teoria Literária. MG: Editora Itatiaia Limitada, 1974
- VALÉRY, Paul. "Le coup de dés". In Variété I et II. Paris: Gallimard, 2002.
- VALÉRY, Paul. Variedades. SP: Iluminuras, 1991.
- WALTY, Ivete Iara Camargos. O que é ficção?. SP: Brasiliense, 1986.

4. LITERATURA: Ficções e outros

- ALENCAR, José de. O Gaúcho. SP: Editora Ática, 1978.
- ANDRADE, Mário de & BANDEIRA, Manuel. Correspondência. SP: Edusp, 2001.
- ANDRADE, Mário de. Poesias Completas (edição crítica de Diléa Zanotto Manfio). BH: Editora Itatiaia Ltda., SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BECKFORD, William. Memórias Biográficas de Pintores Extraordinários. SP: Atelier Editorial, 2001.
- BELLO, Luiz Alves Leite de Oliveira. Os Farrapos. RJ: Oficinas da Livraria Moderna, s/d.
- BRETON, Andre. Nadja. Paris: Gallimard, 2002.
- BUTOR, Michel. Repertório. SP: Perspectiva, 1974.
- CALVINO, Italo. Seis propostas para o próximo milênio. SP: Cia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere'Shit* – A cena da origem. SP: Editora Perspectiva, 2000.
- HUYSMANS, Joris –K. Às Avestas. RJ: Nova Fronteira, 1987.
- INFANTE, Guillermo Cabrera. Três Tristes Tigres. SP: Global Editora, 1980.
- LEOPARDI, Giacomo. Giacomo Leopardi – Poesia e Prosa. RJ: Editora Nova Aguillar, 1996.
- MANN, Thomas. A Gênese do Doutor Fausto. SP: Mandarin, 2001.
- PIGNATARI, Décio. Errâncias. SP: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- QUIGNARD, Pascal. "XXVIIIe Traité – Anagnôsis". In Petits Traités II. Paris: Gallimard, 1997, p. 67-68 (para a citação).
- RODENBACH, Georges. Bruges-la-Morte. Paris: GP Flammarion, 1998.
- SIMON, Claude. As Geórgicas. RJ: Nova Fronteira, 1986.
- THUILLIER, Jacques. Nicolas Poussin. Paris: Fayard, 1988.
- VALÉRY, Paul. A alma e a dança. RJ: Imago, 1996.

VALÉRY, Paul. A serpente e o pensar. Org. de Augusto de Campos, SP: Brasiliense, 1984.

VALÉRY, Paul. Monsieur Test. SP: Ática, 1997.

XAVIER, Valêncio. Minha Mãe Morrendo e O Menino Mentido. SP: Companhia das Letras, 2001.

XAVIER, Valêncio. O Mez da Gripe e outros livros. SP: Companhia das Letras, 1998.

5. DICIONÁRIOS

CUNHA, Antônio Geraldo da. Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa. RJ: Editora Nova Fronteira, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. RJ: Gamma, s/d.

GREIMAS, AJ. & COUTÉS, J. Dicionário de Semiótica. SP: Cultrix, 1989.

JARRETY, Michel (sous la direction de). Lexique des termes littéraires. Paris: Librairie Générale Française, 2001.

KAUFMANN, Pierre. Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. RJ: Jorge Zahar, 1996.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de Termos Literários. SP: Cultrix, 1978.

MOLINÉ, Georges. Dictionnaire de Rhétorique. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

MORA, José Ferrater. Diccionario de Filosofia de Bolsillo. Barcelona: Alianza Editorial, 1989.

ROQUETTE, J. –I. Novo Diccionario de Synonymos. Paris: 1848

SOURIAU, Etienne. Vocabulaire d'Esthétique. Paris: PUF, 1990.

6. CINEMA e HQs

BARBOSA, Haroldo. Jean-Luc Godard. RJ: Gráfica Record Editora, 1968.

BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. BARCELONA: Paidós, 1996.

CARVALHO, Walter. Terra Estrangeira (org. Silvia Filgueiras Steinberg). RJ: Relume Dumará, 1997.

EISNER, Will. Quadrinhos e arte seqüencial. SP: Martins Fontes, 1999.

GODARD, Jean-Luc. Histoire(s) du cinéma. PARIS: Gallemard-Gaumont, 1998.

GODARD, Jean-Luc. Jean-Luc Godard. Org, Luiz Rosemberg Filho. RJ: Taurus, 1985.

GRÚNEWALD, José Lino. Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60. SP: Companhia das Letras, 2001.

GUBERN, Román. Literatura da Imagem. RJ: Salvat Editora do Brasil, 1979.

LEITE, Sebastião Uchoa. Jogos e Enganos. RJ: UERJ, Editora 34, 1995.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papyrus, 1997.

MELLO, Saulo Pereira de. Limite, filme de Mario Peixoto. RJ: Edição Funarte, 1979.

MERZ, Christian. A significação do cinema. SP: Perspectiva, 1977.

- PARENTE, André. Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro. RJ: Editora Pazulin, Núcleo de Tecnologia da Imagem/Eco-UFRJ, 1998.
- PARENTE, André. Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. SP: Papyrus, 2000.
- ROBBE-GRILLET, Alain. O Ano Passado em Marienbad. RJ: Editora Nova Fronteira, 1988.

7. MÚSICA

- CAPRICCIO. L'Avant Scène Opéra no. 152. Editions Premières Loges, Paris, 1993.
- CAPRICCIO. Conversação em música em um ato e treze cenas(ópera) de Richard Strauss com libreto de Clemens Krauss e Richard Strauss. Londres: Wiener Philharmoniker, com Te Kanawa, Uwe Heilmann, Olaf Bär, regência de Ulf Schirmer, Decca, 1996.
- COELHO, Lauro Machado. A Ópera Barroca Italiana. SP: Editora Perspectiva, 2000.
- COELHO, Lauro Machado. A Ópera Alemã. SP: Editora Perspectiva, 2000

8. PERIÓDICOS

- ANDRADE, Sérgio Augusto de. “Sedução e Intriga”. In Bravo!, Janeiro de 2003, ano 6, p. 18-20.
- ARASSE, Daniel. “Le peintre écrivain – remarques sur une figure improbable.” In “Fictions d’Artistes”, In Artpress hors-serie, avril 2002, p. 9-14.
- BARBOSA, João Alexandre. “Uma comédia intelectual”. In Mais!, Domingo, 16 de julho de 1995, Folha de São Paulo, p. 5.
- BARCELLOS, Vera Chaves. “O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros”. In PORTO ARTE. Porto Alegre: UFRGS, IA, v. 8, no. 13, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. “Joseph Kosut, entre les mots”. Artstudio no. 15, Paris, 1989, p. 94-103.
- BUCHOLOH, Benjamin. “Parody and Appropriation in Francis Picabia and Sigmar Polke”. In Artforum, march 1982, p. 28-34.
- BUISINE, Alain. “Proust et Genet, floralies en tous genres”. In Le siècle de Proust: de la Belle Époque à l’an 2000. Paris: Magazine Littéraire, hors-serie, 2000.
- CALIL, Ricardo. “Dublê de corpo”. In Fim de Semana, 7 e 8 de abril de 2001, Gazeta Mercantil, p. 1.
- CALIL, Ricardo. “Profissão de fé na literatura de ficção”. In Fim de Semana, 24 e 25 de março de 2001, Gazeta Mercantil.
- CARLSEN, Jon Bang. “Um rosto na multidão”. In Mais!, Domingo, 29 de março de 1998, Folha de São Paulo, p. 9.
- CARVALHO, Bernardo. “Documentarista mostra que nem tudo é verdade”. In Folha Ilustrada, Sábado, 27 de março de 1999, Folha de São Paulo, p. 1.

- CHATEAU, Dominique. “*Langue philosophique et théorie de l’art dans les écrits de Marcel Duchamp*”. In Les Cahiers du M.N.^aM., no. 33. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.
- CITÉ MUSIQUES. Journal de la Cité de la Musique, no. 35, octobre-novembre 2001.
- COLOMER, José Luis. “*Un tableau ‘littéraire’ et académique au XVIIe siècle: L’Enlèvement d’Hélène de Guido Reni*”. Revue de L’Art, CNRS, Paris, France, numéro 90, 1990.
- CRIQUI, Jean-Pierre. “*De visu (Le regard du critique)*”. In Les Cahiers du M.N.^aM., no. 33. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.
- DELEUZE, Gilles. “*O ato de criação*”. In Mais!, Domingo, 27 de junho de 1999, Folha de São Paulo, p. 4.
- DOHL, Reinhard. “*Quelques réflexions sur le thème de l’écriture de l’image*”. In Opus International 40/41, Paris, janvier, 1973.
- FERVENZA, Hélio. “*Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entreolhares*”. In PORTO ARTE. Porto Alegre: UFRGS, IA, v. 8, no. 13, 1997.
- FERVENZA, Hélio. “*Pontos derivantes*”. In PORTO ARTE. Porto Alegre: UFRGS, IA, v. 8, no. 13, 1997.
- GIANNOTTI, Marco. “*A Imagem Escrita*”. In Ars - Revista do Departamento de Artes Plásticas. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, Ano 1, no. 1, 2003, p. 91-115..
- GOLIN, Cida. “*Entrevistas Biográficas: produção de confissões e sujeitos*”. In Coletânea Cultura e Saber, v. 2. No. 4, dez. 1998, revista do Centro de Ciências Humanas e Artes), Departamento de Comunicação, Universidade de Caxias do Sul, p. 17-31.
- HAMBURGER, Alex. “*Linguagens Modificadas*”. In item: Revista de Arte, no. 6. RJ: Espaço Agora/Capacete, 2003, p. 34-40.
- HOINEFF, Nelson. “*Luz nas Sombras: a mentira documental*”. In Bravo!, Fevereiro 2001, ano 4, no. 41, p. 20-23.
- JOHNSON, Ken. “*Forbidden Sights*”. In Art in America, jan. 1991, p. 6-9.
- JOLET, Etienne. “*L’ère du sentiment ou l’impossible harmonie*”. In L’Oeil 536, mai 2002.
- KOSUTH, Joseph. “*Arte depois da filosofia.*” In MALASARTES, no. 1 Set./out./nov. 1975, p. 10-13.
- LEENHARDT, Jacques. “*Além da matéria: Brancusi e a fotografia*”. In PORTO ARTE. PoA: UFRGS – IA, v. 10, no. 19, nov. 1999.
- LEENHARDT, Jacques. “*Joseph Beuys, artista internacional*”. In PORTO ARTE. PoA: UFRGS – IA, v. 7, n0. 11, maio 1996.
- LEGUILLON, Pierre. Editorial de “Oublier l’Exposition”. In Art Press Spécial, no. 21, 2000.
- LESTINGANT, Frank. “*Fictions cosmographiques à la Renaissance*”. In Bulletin of the Warburg Institute 1991.
- LEYDIER, Richard. “*Joseph Kosuth*”. In Artpress 284, Nov. 2002, p. 78-79.
- LISTA, Marcella. “*Les transportes de l’âme*”. In L’Oeil, 532, déc.-jan. 2002.
- LOUVEL, Liliane. “*Nuances du pictural*”. In Poétique, revue de théorie et d’analyse littéraires, no. 126, Avril 2001, Paris, Éditions du Seuil, p. 175-189.

- MACHADO, Cassiano Elek. “*Frankenstein de Curitiba mostra nova cria literária*”. In Folha Ilustrada, Sábado, 20 de março de 1999, Folha de São Paulo, p. 1.
- MARÉCHAU, Pierre. “*Les métamorphoses de Phaëton: étude sur les illustrations d’un mythe à travers les éditions des Métamorphoses d’Ovide de 1484 à 1552*”. In Revue de l’Art, no. 90, 1990, CNRS, Paris, France.
- MARÍAS, Javier. “*O mundo reinventado pela ficção*”. In Mais!, Domingo, 5 de janeiro de 1997, p. 11.
- MILLET, Catherine. “*À qui appartient les images?*”. Editorial de ARTPRESS, 284, novembre 2002.
- MONDZAIN, Marie-José. “*Image, somme-nous propriétaires ou possédés?*”. In ARTPRESS 284, novembre 2002.
- MUHABA, Adma. “*Poesia, e pintura, ou pintura, e poesia*”. In Boletim do Instituto de História da Arte do MASP, Ano I, nº 1, Jan/Abr 1997, p. 44-9.
- NASI, Eduardo. “*A volta do Frankenstein de Curitiba*”. In Caderno de Cultura, Sábado, 5 de maio de 2001, Zero Hora, p. 7.
- PASERON, René. “*Da estética à poiética*”. In PORTO ARTE. PoA: UFRGS – IA, v. 8, no. 15, 1997.
- PEDROSA, Adriano. “*O lugar da arte brasileira contemporânea em tempos de multiculturalismo*”. In Eventual 2, outubro de 1996, p.20-21, Revista do Paço Imperial.
- PIGNATARI, Décio. “*Xavier se soma aos mistérios decifráveis da literatura*”. Folha de São Paulo, Ilustrada, Sábado, 12 de maio de 201, p. E8.
- PIGUET, Philippe. “*Alain Bublex*”. L’Oeil, 532, déc.-jan. 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. “*O novo endereço da ficção*”. In Mais!, 13 de dezembro de 1998, Folha de São Paulo, p. 3.
- RANCIÈRE, Jacques. “*Teologia da imagem*”. In Mais!, Domingo, 21 de março de 1999, Folha de São Paulo, p. 6.
- REHM, Jean-Pierre. “*Etoiles et Toiles*”. In L’Oeil, no. 535, avril 2002, p. 38-40.
- REY, Sandra. “*Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais*”. In Porto Arte, Porto Alegre, v. 7, no. 13, p. 81-95, novembro de 1996.
- SALLES, Cecília Almeida. “*Livros de Daniel Senise*”. Manuscrita, Revista de Crítica genética, São Paulo, março de 2001, p. 97-118.
- SELLIER, Philippe. “*Critique et poétique: Valéry ou Pascal*”. In Critique – revue générale des publications françaises et étrangères, Janvier-Février 2002, Tome LVIII – no. 656-657.
- TESSLER, Élide. “*Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis*”. In PORTO ARTE. Porto Alegre: UFRGS, IA, v. 8, no. 13, 1997.

9. TESES E DISSERTAÇÕES

- FERVENZA, Hélio. “*Le montrer et le cacher dans le rapport d’un signe et de son espace*”. Thèse de Nouveau Doctorat en Art et Sciences de l’Art, option Arts Plastiques, sous la direction de M. le Professeur Jean Lancri. Université de Paris I/Panthéon-Sorbonne, 1995 (inérita).

GOMES, Paulo César Ribeiro. Meias verdades e mentiras inteiras: uma poética com fragmentos. Dissertação de mestrado defendida na UFRGS, 1998, inédita.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. Mistura Fina. Dissertação de Mestrado defendida na UFRGS, 1997, inédita.

POESTER, Teresa. "Les Frontières du paysage: fenêtres et grilles". Thèse pour obtenir le grade de Docteur en Arts et Sciences de l'Art, option Arts Plastiques, sous la direction de M. le Professeur Pierre Baque, Université de Paris I, Panthéon/Sorbonne, 2002 (inédita).

SILVEIRA, Sandra Rey Guedes da. "Point Aveugle" des choses répandues au hasard... "l'ordre dun monde"? Thèse de Doctorat d'Art et Sciences de l'Art, option Arts Plastiques, sous la direction de M. le Professeur Jean Lancry. Université de Paris I, Panthéon/Sorbonne, 1993 (inédita).

10. CONFERÊNCIAS, ENTREVISTAS E OUTROS

BUBLEX, Alain. Conferência do artista no Auditorium Bernard-Pierre Wolff, Maison Europeene de la Photographie, Paris, 08 de janeiro de 2002.

BOLTANSKI, Christian. Conferência realizada dentro do projeto Interface. Auditorium Gaston Bachelard, Sorbonne, Paris, abril de 2002.

CALLE, Sophie. Conferência realizada dentro do projeto Interface, Auditorium Gaston Bachelard, Sorbonne, Paris, 21 de novembro de 2001.

MÉROT, Alain. Hiérarchie des genres picturaux et expression des passions au XVIIe siècle. Palestra introdutória do colóquio De la rhétorique des passions à l'expression du sentiment. Paris: Musée de la musique, 14, 15 e 16 de maio de 2002.

VALEY, Robert. "La nouvelle vague par elle même", filme documentário veiculado pela TVE Canal 7 (RS) em 06 de julho de 2003.

VAREJÃO, Adriana. Entrevista no programa Metrópolis, TV Cultura de São Paulo, em 1º de Janeiro de 2001.

INDICE SUMÁRIO

DE NOÇÕES E DE NOMES¹

¹ Os números em **negrito** indicam o desenvolvimento maior da noção indicada ou o momento no qual o artista (nome) tem uma ou mais obras analisadas.

A

Anabase – 301
Anagnôsis – 280
Anamnêse – 301
 ANDRADE, Mário de – 41, 301
 Apropriação – **42** e seguintes
 Apropriação (como ponto de partida) – 68 e seguintes
 ARASSE, Daniel – 142
Art & Language – 9
 Artistas-escritores – 142 e seguintes
 AUMONT, Jacques – 140

B

BANDEIRA, Manuel – 300
 BARTHES, Roland – 80, 99, 258
 BECKFORD, William – 265
 BENJAMIN, Walter – 56
 BOLTANSKI, Christian – 10, 11, 12, 38, 40, 71, 75, 114
 BRETON, Andre – 257
 BROODTHAERS, Marcel – 74, **244**
Bruges-la-Morte – 257
 BUBLEX, Alain – 10, 18, 38, 146, **161**, 191, 199
 BUCHOLOH, Benjamin – 48, 55
 BUTOR, Michel - 270

C

CALDAS, Waltercio – **244**
 CALLE, Sophie – 10, 18, 37, 39, 74, 75, 114, **135**, 146, **155**, 191, 192, **267**, **268**
 CALVINO, Italo – 94
 CAMPOS, Haroldo de – 23
Capriccio – 19, 303
 CARLSON, Jon Bang – 185
 CARVALHO, Ana Maria Albani de – 94 (nota)
 CASTLEMAN, Riva – 249
 CATTANI, Icleia Borsa – 58
 CHALUMEAU, Jean-Luc – 117
 CHAVES BARCELLOS, Vera – 18, 37, 40, 71, 75, 114, **131**, 146, **149**, 191, **230**
 CHIARELLI, Tadeu – 44, 64, 233
 Citação (citacionismo) – 64, 65
 COHN, Dorrit – 179, 181
 COLI, Jorge – 2
 Comentários – 6, 7, 8, **77** (segts.), 83, 87, 89
 CROPPER, Elizabeth – 213, 214, 215

D

DELEUZE, Gilles – 114
 Descrição de imagem (*ekphrasis*) – 242
 Descrição literária (hipotipotese) – 242
 Deslocamento – 57
 Discurso da Retórica – 202 (Ver Retórica, discurso da)
 Documentos, documentários – 182 e seguintes, **196**
 DUARTE, Paulo Sérgio – 247
 DUCHAMP, Marcel – 9, 42, 49, 50, 92
 DURAND, Régis – 181

E

Ekphrasis – 18, 23, 261 e seguintes
 Eloquência - 212
 Ensaio – 77 e seguintes

F

FERVENZA, Hélio – 13 (nota 7)
 Ficção – 176
 Ficcionalização – 145 e seguintes
 Figuração Narrativa – 116 e seguintes
 Fora de foco (Legibilidade) – 243 e seguintes
 Fragmentos, Narrando com – 114 e seguintes
 FUMAROLI, Marc – 204, 205, 206, 207, 209
 Função do texto – 212 e seguintes

G

GASIOROWSKI – 37, 40
 GETTE, Paul-Armand – 10
 GODARD, Jean-Luc – 190, 191, 200, 201
 GOODMAN, Nelson – 17
 GOODMAN, Nelson (*L'Art en théorie et en action*) – 123 e seguintes

H

HAINS, Raymond – 224
 HAMBURGER, Käte – 178, 179, 181
 HAUSER, Arnold – 14, 115
 HILLIARD, John – 186
 HUTCHEON, Linda – 83, 159, 191, 201

I

Ilustração – 199, 200
 Imagem – 196 e seguintes
 Imagem e texto – 196 e seguintes, **208**
 Imagens e textos (tipologia) – 259
 Imagens, quais? – 253 e seguintes
Intergumentum – 253
 IRREGUI, Jaime – 57

J

JIMENEZ, Marc – 116

JOHN, Richard – 76

K

KEUKEN, Joham van der – 184, 185, 193

KIAROSTAMI, Abbas - 193

KOSUTH, Joseph - 10, 74, 75, **228**, 276, 277

KOUNELLIS, Jannis – 226

L

LE GAC, Jean – 37, 40

LEENHARDT, Jacques – 256, 299

Legibilidade (Fora de foco) – 243 e seguintes

LEGUILLON, Pierre – 192

LEIRNER, Jac – 74

Ler, leitura – 272 e seguintes

LESSING, E. G. – 102

LEVINE, Sherrie – 54

LÉVI-STRAUSS, Claude – 124, 253, 254

LEYDIER, R. – 276

LICHTENSTEIN, Roy – 226

Limite (filme de Mário Peixoto) - 32

M

MAGRITTE, René - 224

MALGOUYRES, Pierre – 107, 110, 200

MALLARMÉ, Stéphane – 218 e seguintes, 247 e seguintes

MANGUEL, Alberto – 85

MARIN, Louis – 213, 215

MÉROT, Alain – 106

MOEGLIN-DELCROIX, Anne – 250

MOISÉS, Massaud – 78, 79

MORAIS, Frederico – 48

MUNIZ, Vik – 76

Muta eloquencia – 111 e seguintes, 210 (ver também Paixões, Retórica das)

N

Nadja – 257

Narrativa – 37, **99** (segts.)

Narrative Art – 9

NAVAS, Adolfo Montego – 247

Neo-dadaísmo ou *Pop Art* – 52

NICOLAIEWSKY, Alfredo – 243, 244

O

Objet-trouvé – 42, 47, 48

ORTEL, Philippe – 257

P

- Paixões, Retórica das – 106 e seguintes
 PANAHI, Jafar - 193
 PARENTE, André – 184
 PEDROSO, Arnaldo – 140
 PEREC, Georges – 23, 12, 270, 272
 PICABIA, Francis – 60, 223
 PIGNATARI, Décio – 202
 POULET, Georges – 22, 23
 POUND, Ezra – 91
 POUSSIN, Nicolas – 14, 124, 143, 207, 208, 209, 212, 267
 Maná, O – 207
 Pastores da Arcadia ou *Et in Arcadia Ego* – 124, 212 e seguintes
 PRAZ, Mário – 3, 12, 217
Prima la musica poi le Parole – 19, 303
 PROUST, Marcel – 114, 160, 254, 270, 272, 275

Q

- QUIGNARD, Pascal – 280

R

- RANCIÈRE, Jacques – 183, 184, 190
Ready-made – 42, 47, 49, 50
 Reapresentar – 53 e seguintes
 Reelaboração – 64
 REHM, Jean Pierre – 218
 RENNÓ, Rosangela – 71, 231, 233
 Representar – 53 e seguintes
 RESNAIS, Alain - 193
 Retórica, discurso da – 202, 204, 212
 Actio – 204, 208 (ver discurso da retórica)
 Actio rhetorica – 208 (ver discurso da retórica)
 Argumentar, arte de (*docere, placere, movere*) - 217
 Decorum – 208 (ver discurso da retórica)
 Logophores – 205, 208, 209 (ver discurso da retórica)
 Logos endiathetos - 206 (ver discurso da retórica)
 Logos prophorikos – 206 (ver discurso da retórica)
 Notae – 208 (ver discurso da retórica)
 Sancti sapiens – 208 – (ver discurso da retórica)
 Stulti – 205, 208 (ver discurso da retórica)
 Retórica, Exercício da – 205
 REY, Sandra – 5
 RIVETTE, Jacques – 302
 RODENBACH, Georges – 257
 RÔHNELT, Mário – 76

S

- SALLES, Cecília Almeida – 20

SANT'ANNA, Affonso Romano de – 42, 61, 62, 66
SARRAULT, Nathalie – 278
Schaeffer, Jean-Marie – 179
SELIGMANN-SILVA, Márcio – 111
Senefiance – 251
SILVEIRA, Paulo – 247
SIMENON, Georges – 255
Simulacionismo – 50
SOURIAU, Etienne – 101
SOURIAU, Paul – 20
STRAUSS, Richard – 19, 303
Subconversaço – 278

T

Terra Estrangeira (filme de Water Salles e Daniela Thomas) - 32
Textos , quais? – 239 e seguintes
THUILLIER, Jacques – 112

U

Ut pictura poesis – 3, 16, 19, 24, **102**

V

VALÉRY, Paul – 218
VAREJÃO, Adriana – 71, 74, 76
Verdade – 189
VIEIRA, Antonio – 37, 41
VIGIANO, Cris – 230

W

WALL, Jeff – 55
WALTY, Ivete Iara Camargos – 180
WARBURG, Aby – 158 (e também na nota 60)
WOLF, Virginia – 296, 303
WOLLHEIN, Richard – 70 (nota 44), 267

X

XAVIER, Valêncio – 33, 146, **166**, 192, 202
XENOFONTE – 301

Z

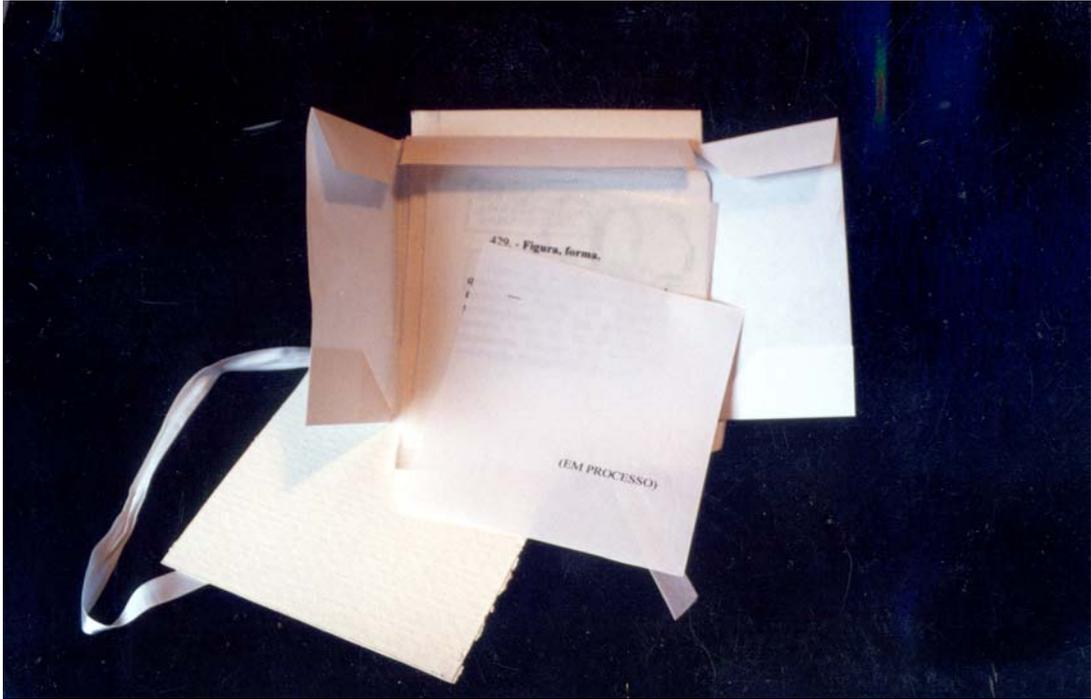
ZIELINSKY, Mônica – 131



(1) Paulo Gomes ã "A Mesa", 1999. Imagem fotogr- fca (segunda de uma sÈrie de 50), 10 x 15 cm, detalhe de (4).



(2) Paulo Gomes ã "Lugares de Memória", 1998. Frotagem sobre papel manteiga (série de 13), 100 x 70 cm cada.



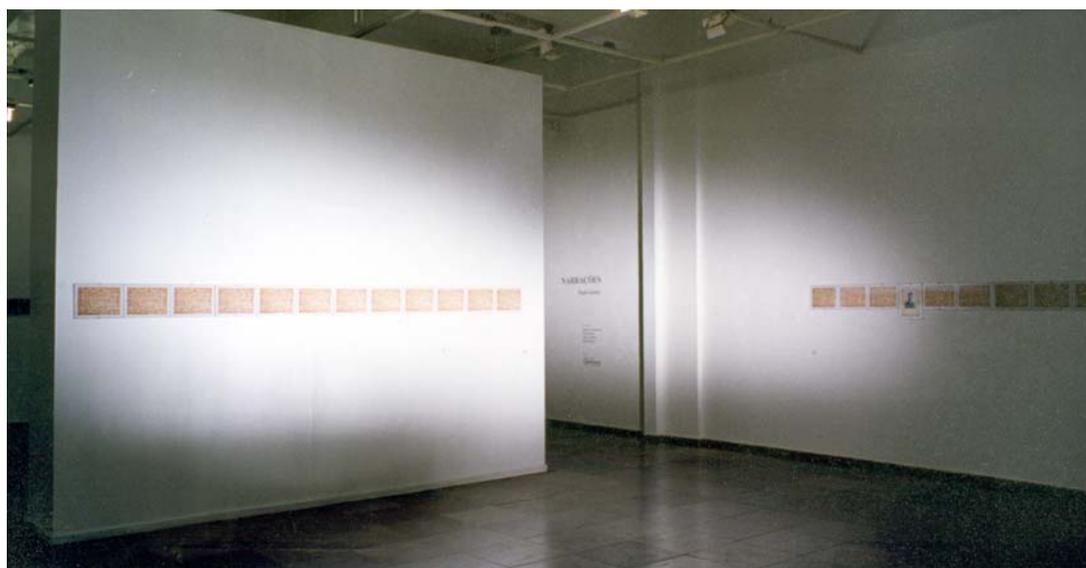
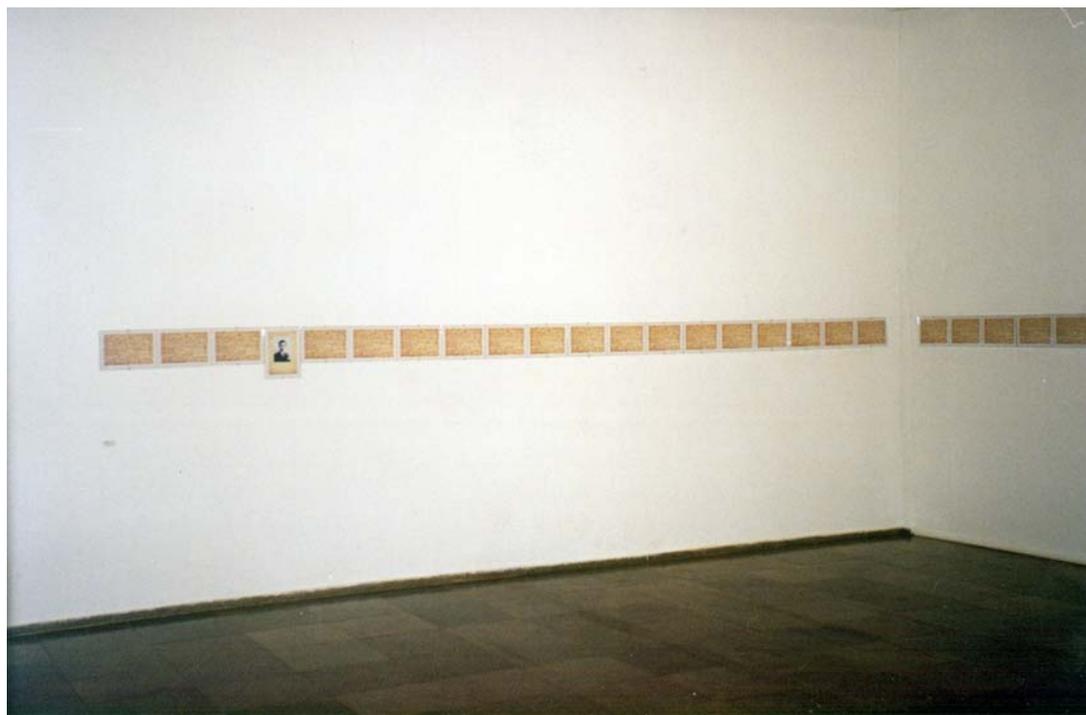
(3) Paulo Gomes ã "Narrativa: em processo", 1999. Livro de artista com diversas folhas soltas em estojo, 25 x 25 cm cada folha (aprox.).



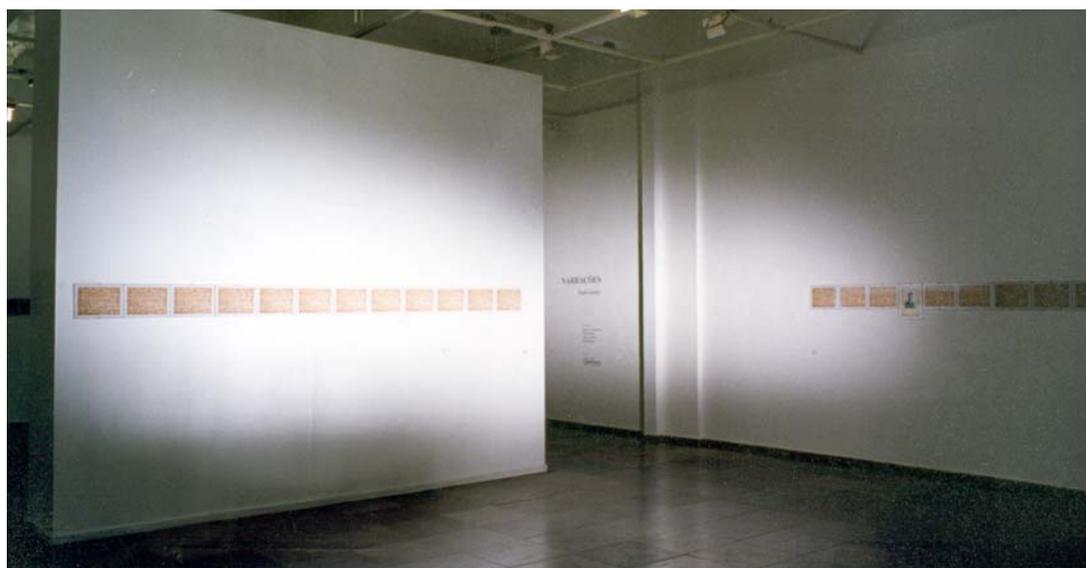
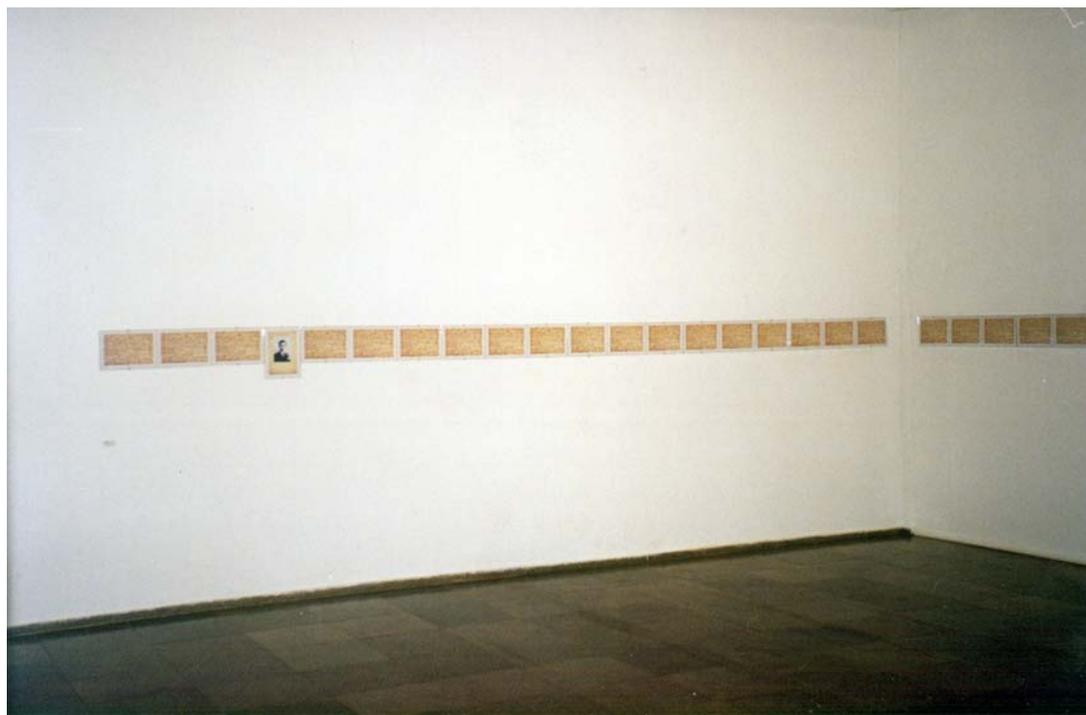
(4) Paulo Gomes ã "Experimento Narrativo no. 1", 1999. 50 imagens fotogr-ficas fotocopiadas sobre papel (primeira amostragem) e 33 imagens (segunda e terceira amostragem), 30 x 21 cm cada imagem.



(4) Paulo Gomes ã "Experimento Narrativo no. 1", 1999. 50 imagens fotogr-ficas fotocopiadas sobre papel (primeira amostragem) e 33 imagens (segunda e terceira amostragem), 30 x 21 cm cada imagem.



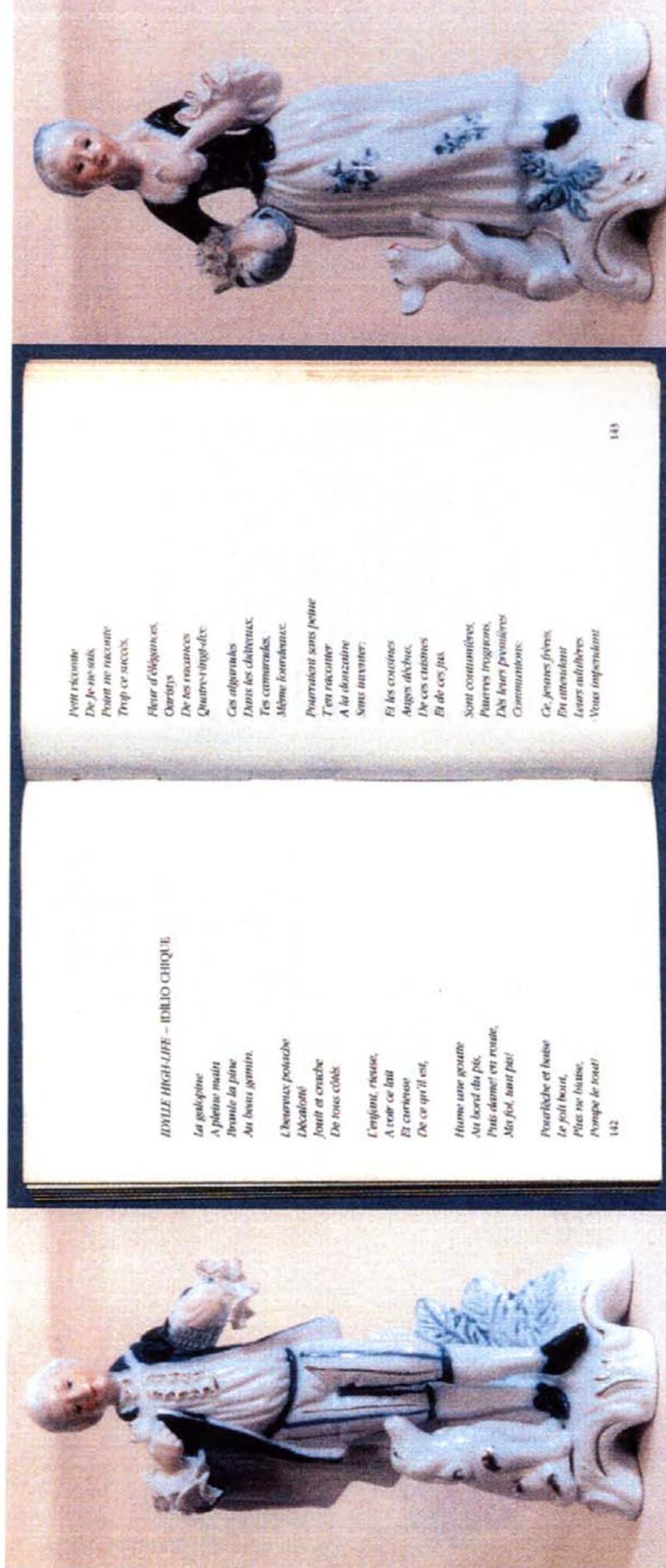
(5) Paulo Gomes ñ "Saudade", 2000. Fotografia e texto manipulados em computador impressos sobre papel (72 elementos), 30 x 21 cm cada imagem, 21 metros lineares, aproximadamente.



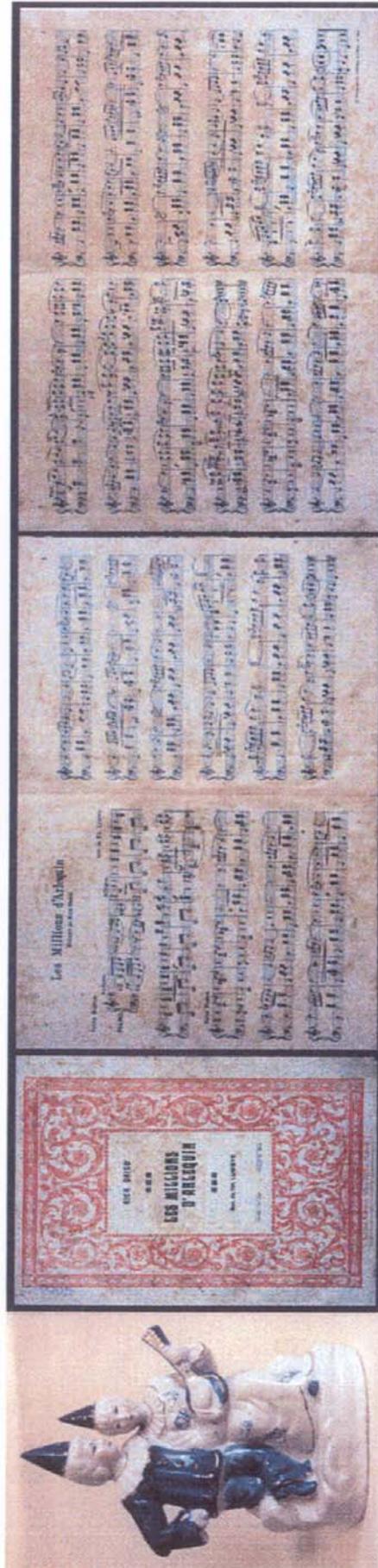
(5) Paulo Gomes ñ "Saudade", 2000. Fotografia e texto manipulados em computador impressos sobre papel (72 elementos), 30 x 21 cm cada imagem, 21 metros lineares, aproximadamente.



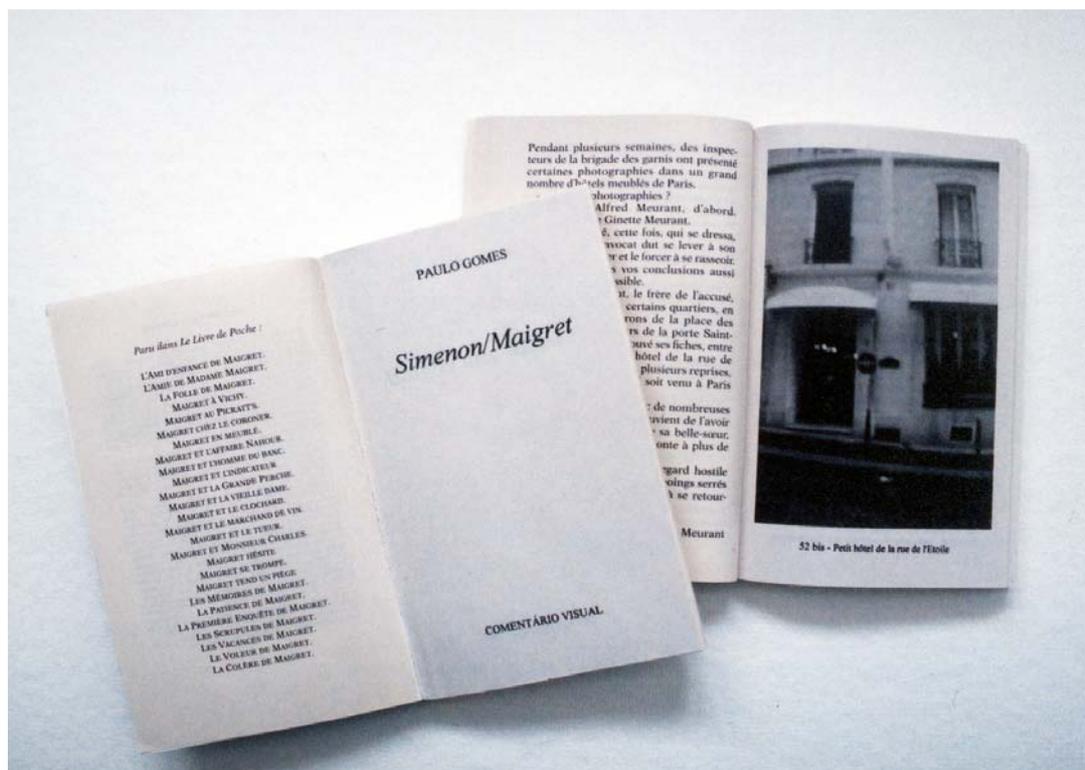
(6) Paulo Gomes ñ "Paisagem: R.Pierrri", 2000. Texto manipulado no computador e seis pinturas apropriadas com medidas vari-veis. ColeÁ,õ particular.



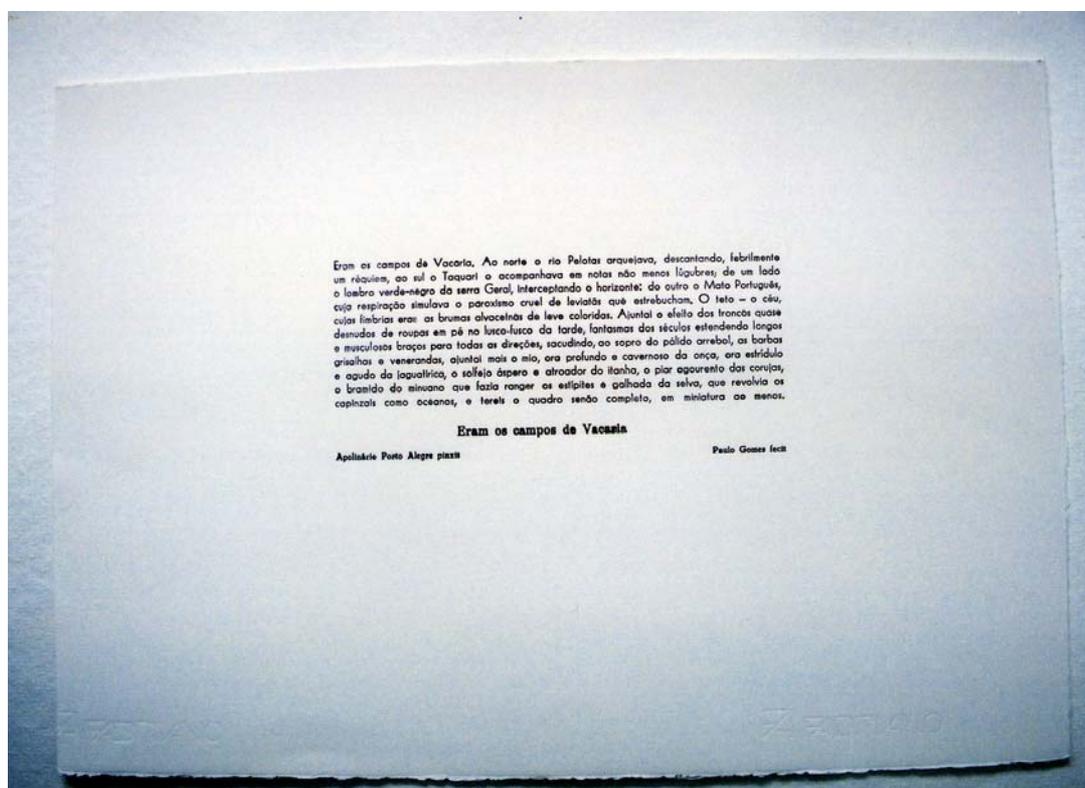
(7) Paulo Gomes ã "Festa Galante", 2000-2001. Impresso sobre lona vinilica, 57 x 127 cm.



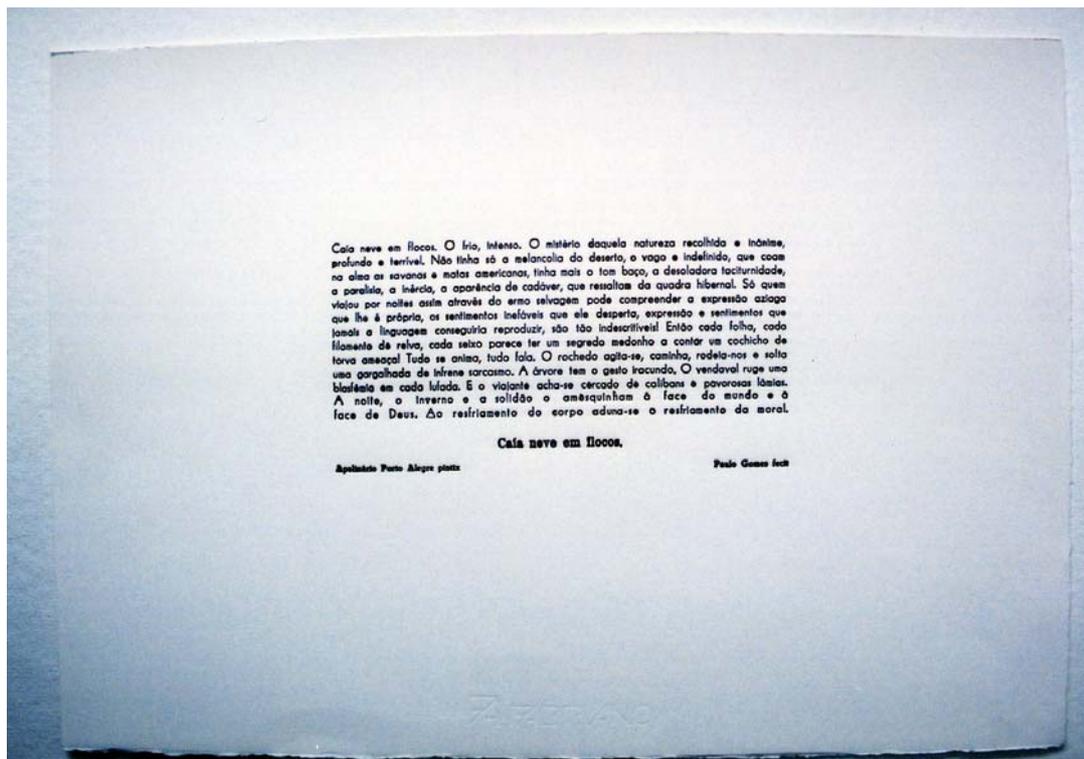
(8) Paulo Gomes ñ "Les Millions d'Arlequin", 2001. Impress,õ sobre lona vinõlica, 57 x 218 cm.



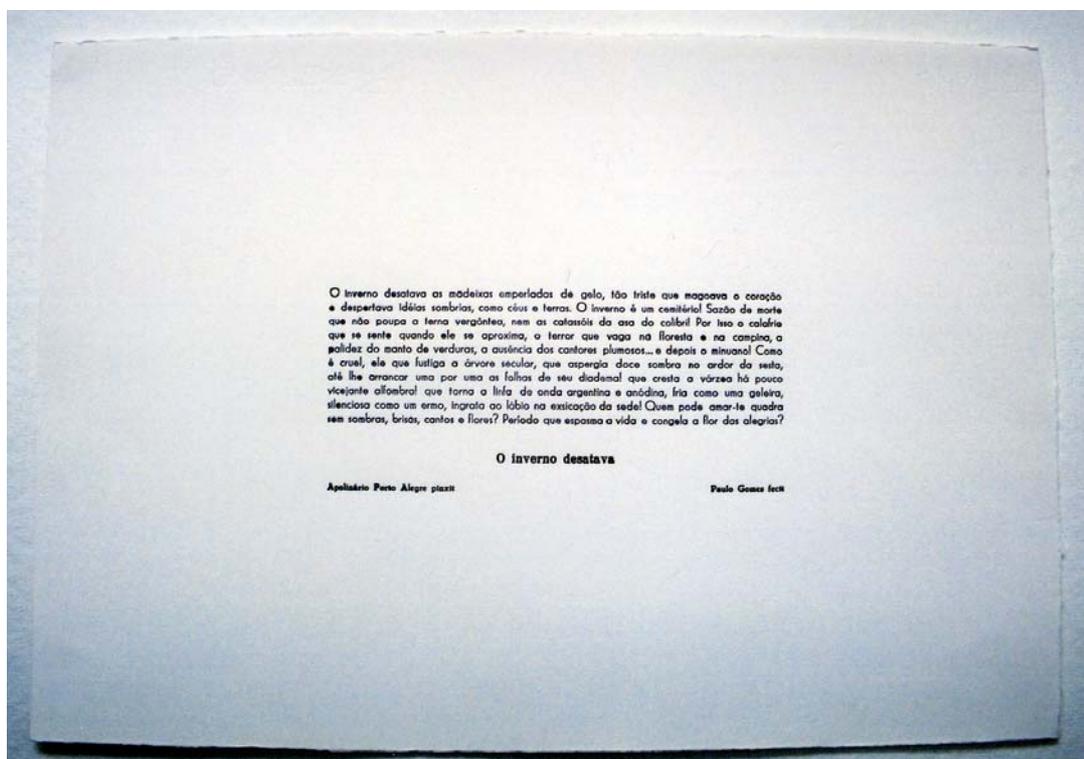
(10) Paulo Gomes ã "Simenon/Maigret", 2002-2003. Livro com interferências: folha de rosto, 11 fotografias e colof.,o impressos em papel jornal (múltiplo com sete exemplares).



(11) Paulo Gomes ã "Paisagem", 2001-2003. Impress.,o tipogr-fica sobre papel Fabriano, 50 x 35 cm.



(11c) Paulo Gomes ñ "Paisagem", 2001-2003. Impressão tipográfica sobre papel Fabriano, 50 x 35 cm.



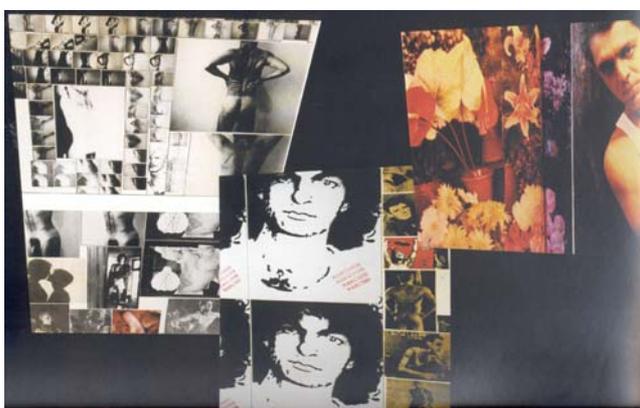
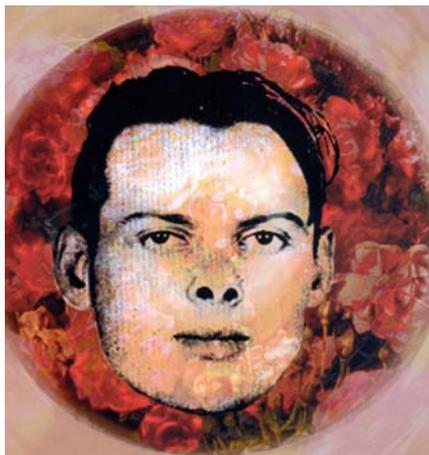
(11d) Paulo Gomes ñ "Paisagem", 2001-2003. Impressão tipográfica sobre papel Fabriano, 50 x 35 cm.



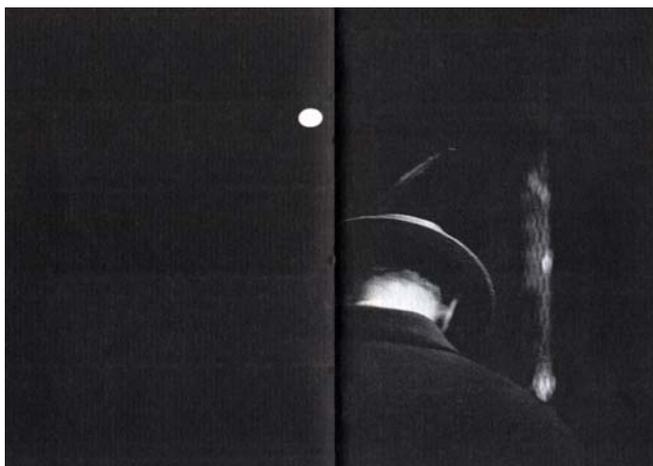
(12) Vera Chaves Barcellos ã "Le Revers du Rêveur", 1999. InstalaÃ.,o composta de trs vitrines com objetos e uma sÈrie de fotografias em preto e branco, medidas vari-veis.



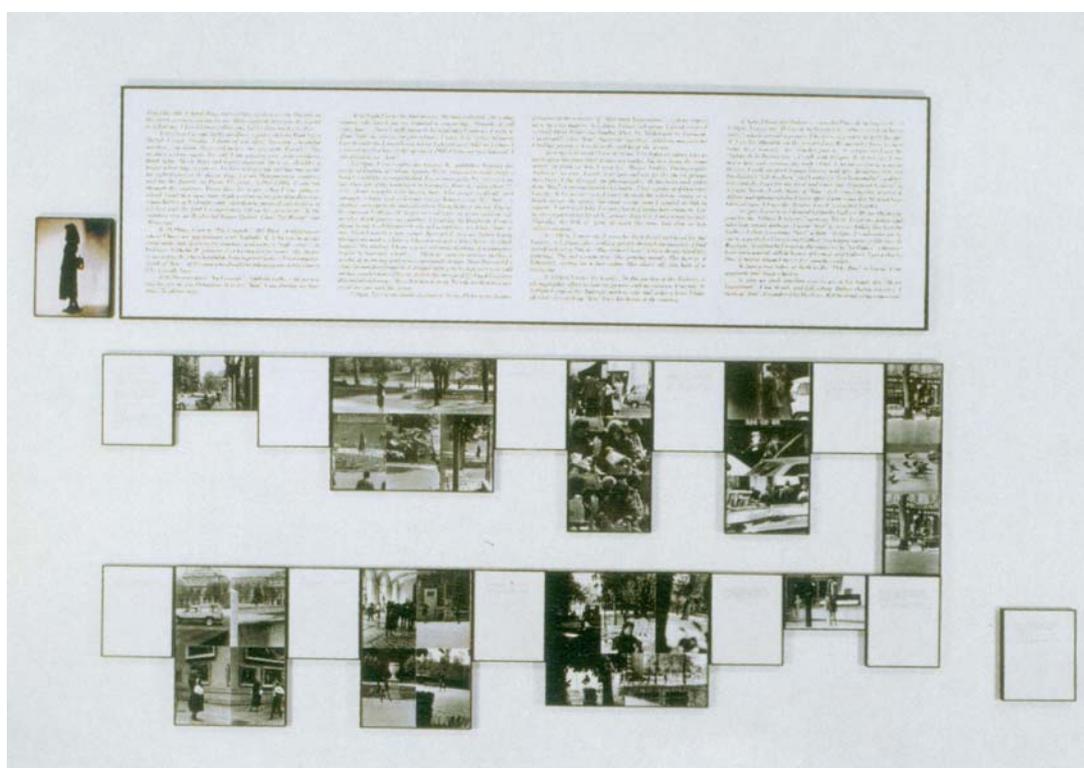
(13) Sophie Calle ã "Le strip-tease". Em *Double-Jeu, Livre III, Les panopies*, Actas Sud, 1998. No livro constam dois textos e 20 fotografias preto e branco.



(14) Vera Chaves Barcellos ñ "Visitando Genet", 2000. InstalaÁ,õ composta por quatro partes: Galeria de Retratos, Reservoir, Cadernos de Hudinilson, Visita ð Pris,õ. V-rios elementos com ðrea e medidas diversas.



(15) Sophie Calle ã "Suíte Veneziana", 1980-1996. 56 fotografias preto e branco, 3 mapas, 22 textos.



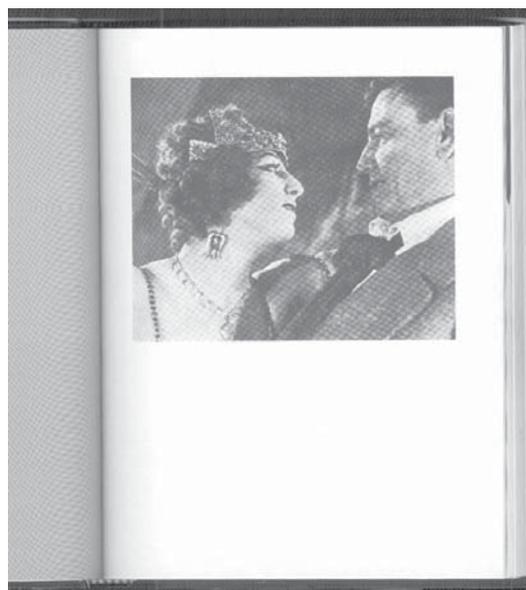
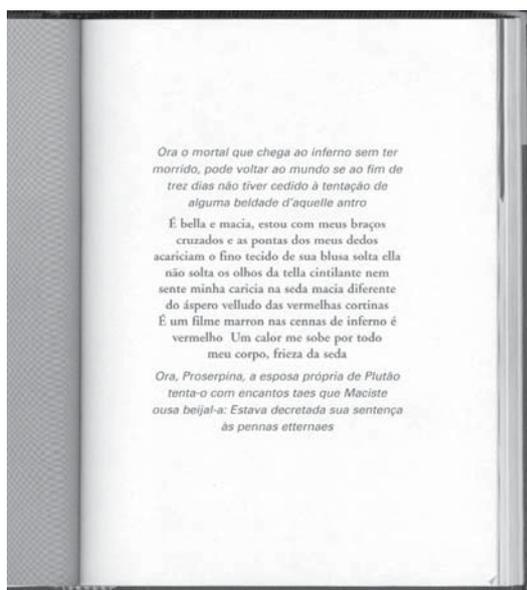
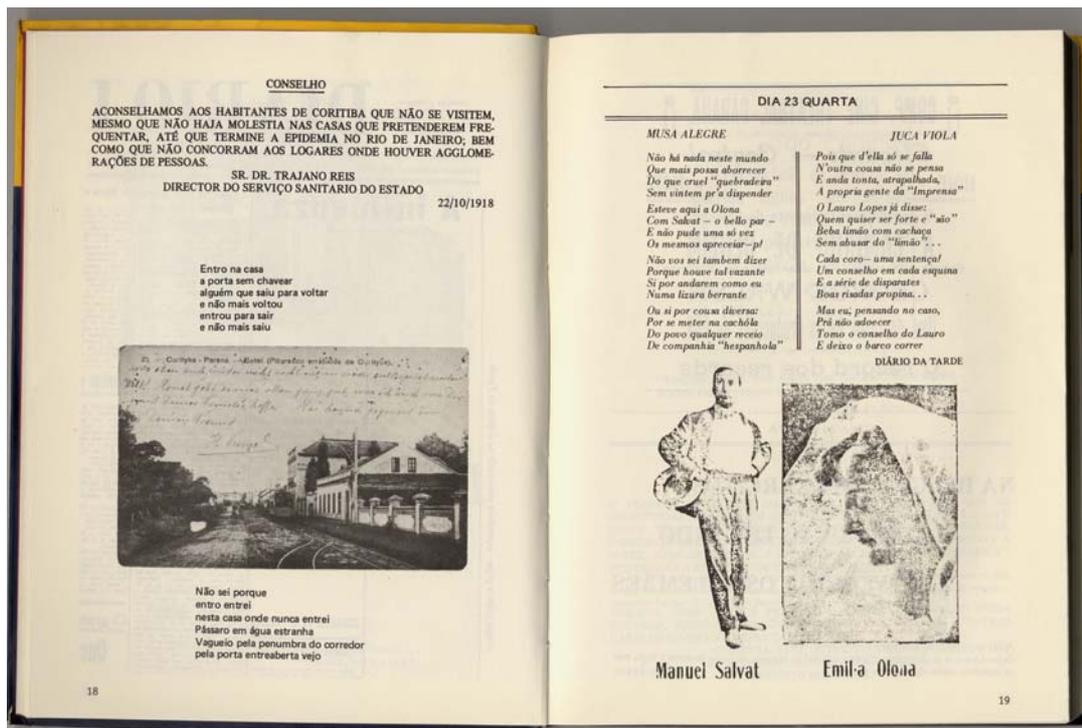
(16) Sophie Calle ã "La Filiature", 1981. Fotografias e textos, medidas diversas.



(16a) Sophie Calle ã "Changement d'adresse", 2001. Fotografias e textos, medidas diversas.



(17) Alain Bublex ã "Glooscap", projeto iniciado em 1992. Instalaçã, o com diversos elementos e medidas vari-veis.



(18) Valêncio Xavier ã "O Mez da Grippe", *novella*. S.,o Paulo: Companhia das Letras, 1998 (ao alto).

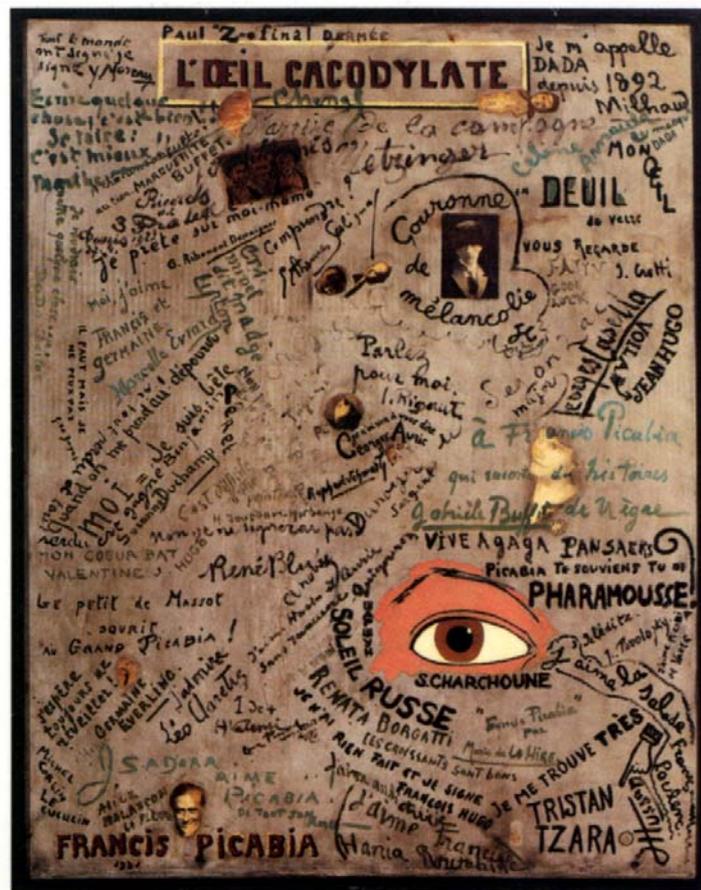
(19) Valêncio Xavier ã "Maciste no Inferno", *raconto*. S.,o Paulo: Companhia das Letras, 1998.



(20) Nicolas Poussin ã "Pastores da Arc·dia" ou "*Et in Arcadia Ego*", 1638-1640. "leo sobre tela, 85 x 121 cm, Paris, Museu do Louvre. Abaixo: detalhe de uma gravura em metal que reproduz a pintura.

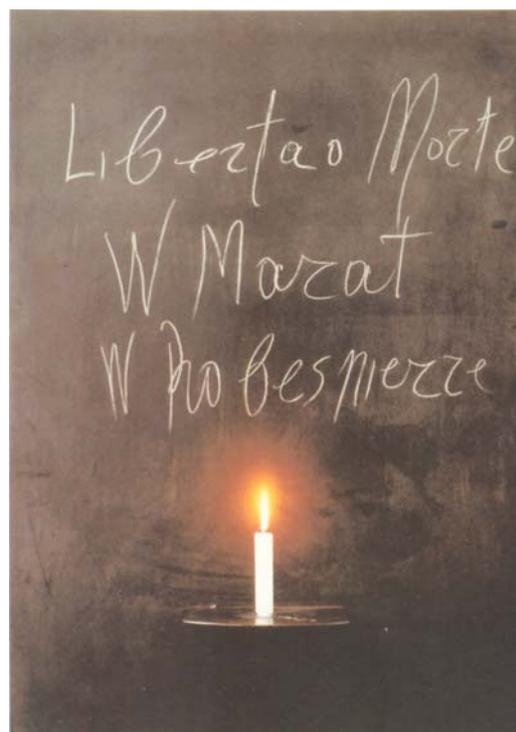
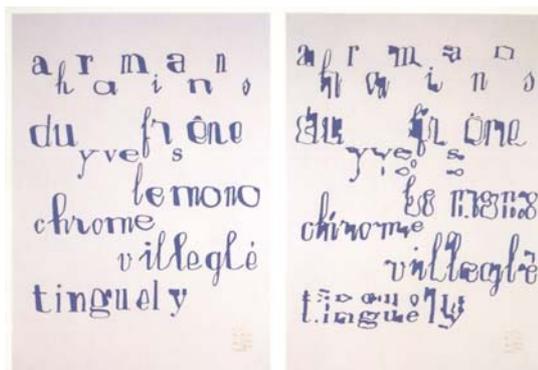


(21) Sophie Calle ñ "Le Major Davel", 2001. Impressão de imagem e texto sobre lona vinílica, 150 x 150 cm.



(22) Francis Picabia ñ "L'Œil Cacodylate", 1921. "leo e colagem sobre tela, 148,6 x 117,4 cm.

(23) Rene Magritte ñ "La Trahison des Images", 1928. "leo sobre tela, 62 x 81 cm.



(24) Raymond Hains ã "Les Nouveaux RÈalistes", 1960-1990. Pintura em *pochoir* sobre painel de madeira, 245 x 354 cm (no alto, ‡ esquerda).

(25) Jannis Kounellis ã "Senza titolo ã Libertà o Morte ã W. Marat, W. Robespierre", 1969 (no alto, ‡ direita).

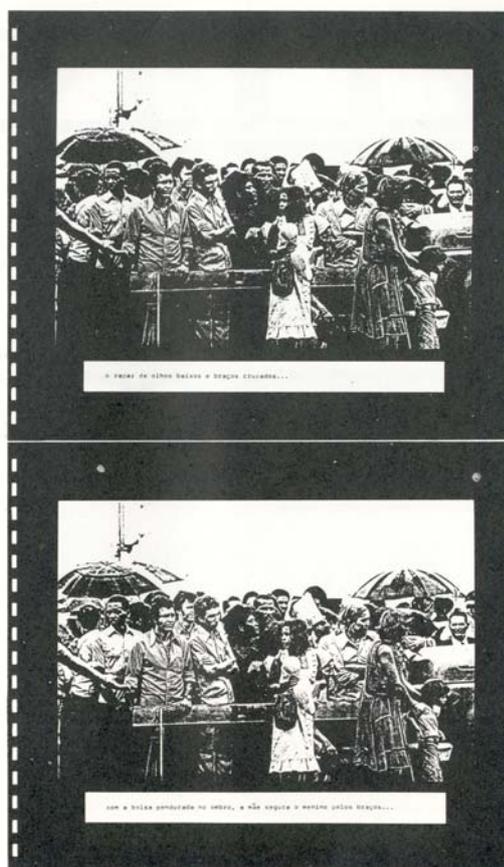
(26) Roy Lichtenstein ã "Good Morning Darling", 1964 (abaixo).



(27) Joseph Kosuth ã "Passagen-Werk", 1992. InstalaÁ, o na Documenta IX, Kassel (ao lado)

(28) Joseph Kosuth ã "Uma e trís cadeiras (EtimolÚgico)", 1965. Fotografia preto e branco, cadeira e fotografia de texto impresso. Medidas diversas (abaixo).



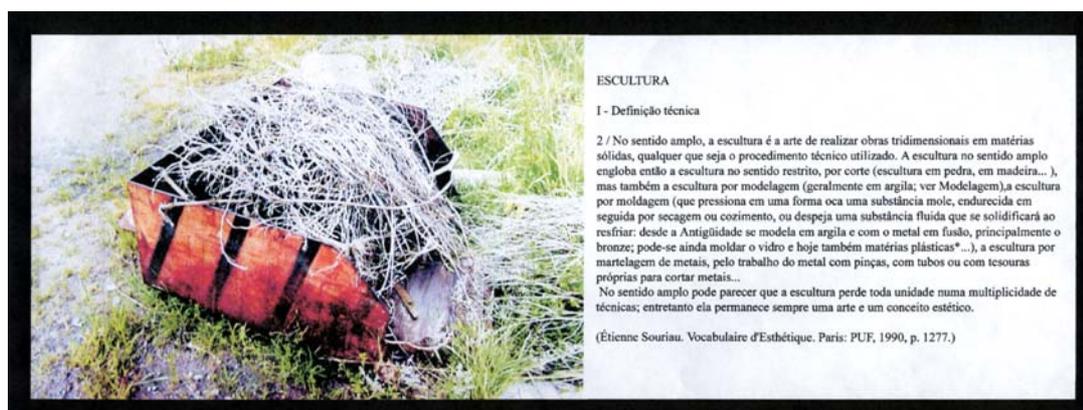
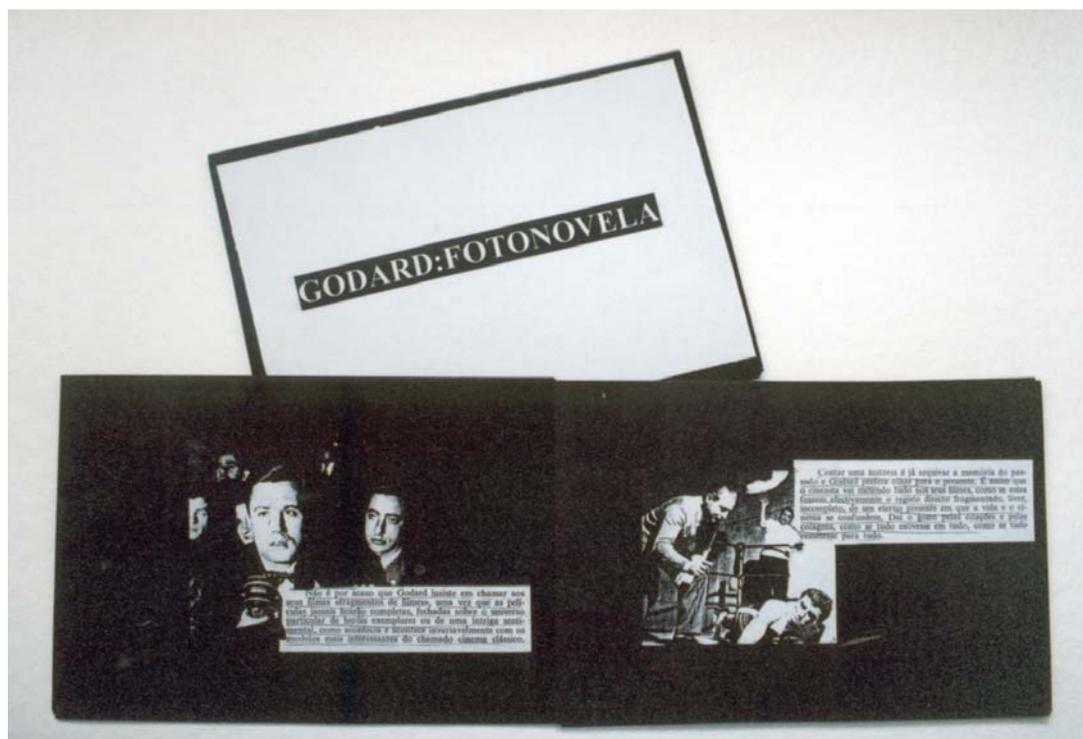


Moscas passeavam sobre o rosto de seu marido bêbado, estendido no chão de terra do barraco. A mulher indiana, V., tirou de sua roupa a foto encardida de uma família australiana em férias e apontou para a mãe das três sorridentes crianças loiras. "Tá vendo essa? Foi ela que comprou o meu rim." No verso da fotografia, a mulher havia escrito a V.: "Abraços de sua família patrocinadora, no inverno suíço."

(29) Vera Chaves Barcellos ã "Testartes I", 1974. Off-set em preto, 7 l, minas, 24 x 16,5 cm cada (no alto).

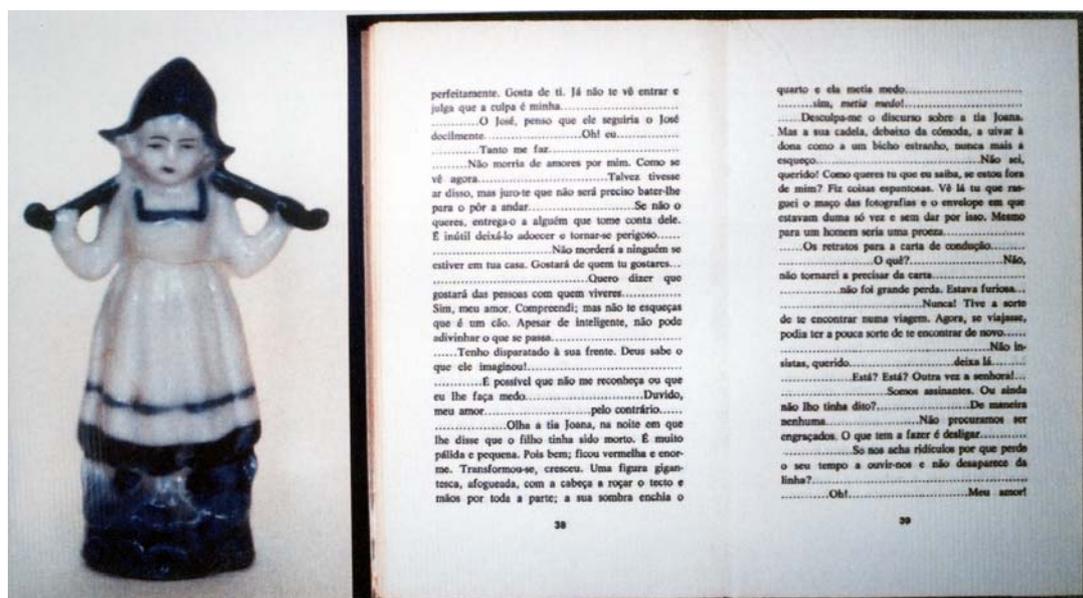
(30) Vera Chaves Barcellos ã "AtenÁ,,o, processo seletino do perceber", 1980. Caderno, xerox, 24 x 30 cm (no alto, ‡ direita).

(31) Ros, ngela RennÛ ã "Sem título (Rim). Projeto 'Arquivo Universal' ", 1994. Texto esculpido em isopor extrudado, 90 x 120 x 3 cm.



(35) Paulo Gomes ñ "Godard: fotonovela", 1999-2003. Livro de artista com colagem de fotonovela e texto, 15 x 21 cm. Tiragem fotocopiada de 9 exemplares (no alto).

(36) Paulo Gomes ñ "Mostra de Esculturas", 1997-2003. SÈrie de 11 imagens e textos reproduzidos em fotografia sobre papel, 35 x 100 cm cada (abaixo).

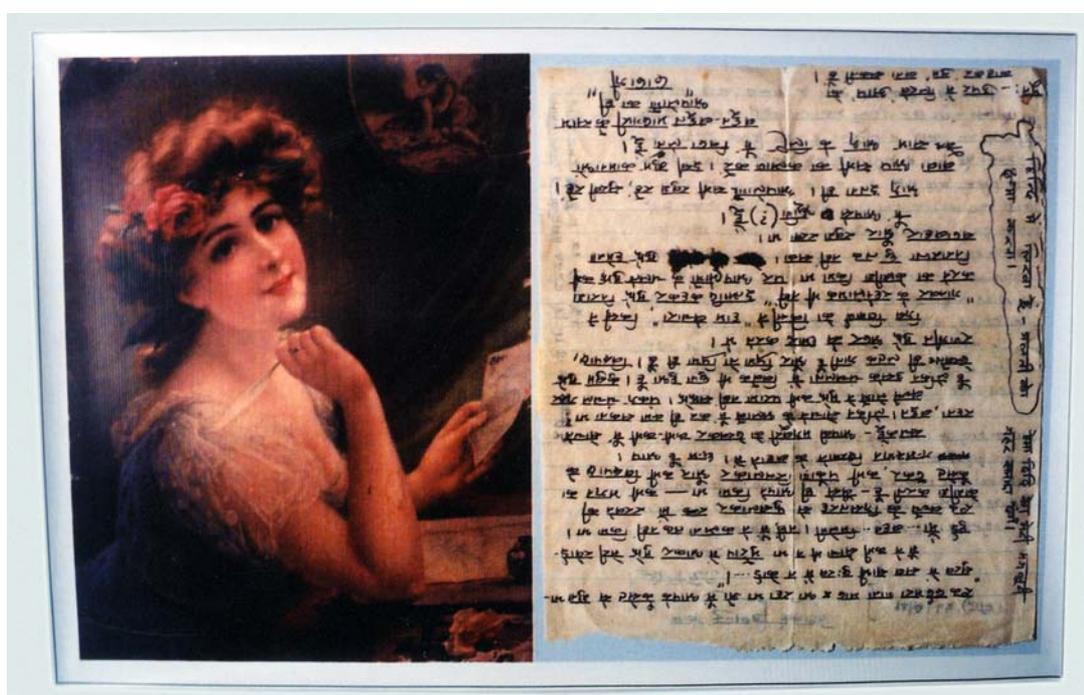


(37) Paulo Gomes ñ "Mulheres", 2003. Impress,õ em lona vinílica, 57 x 86 cm (no alto).

(38) Paulo Gomes ñ "Meu Amor!", 2001. Impress,õ em lona vinílica, 57 x 97 cm (abaixo).



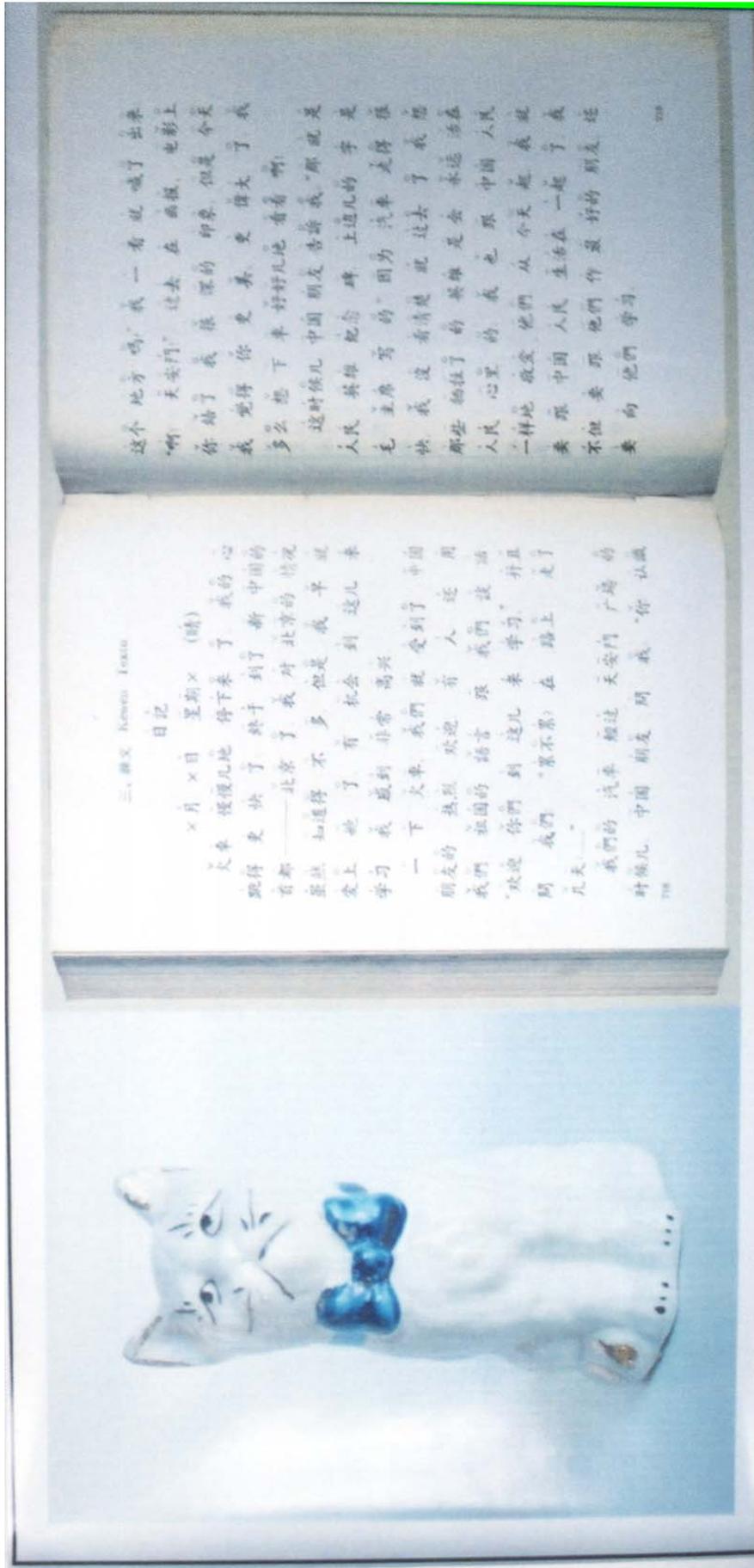
(39) Paulo Gomes ñ "Claro e Distinto", 2001. Impress.,o em lona vinílica, 57 x 145 cm.



(40) Paulo Gomes ñ "A Carta", 2001. Impress.,o em lona vinílica, 57 x 86 cm.



(41) Paulo Gomes ã "Menino Jesus", 2001. Impresso, o em lona vinilica, 57 x 162 cm.



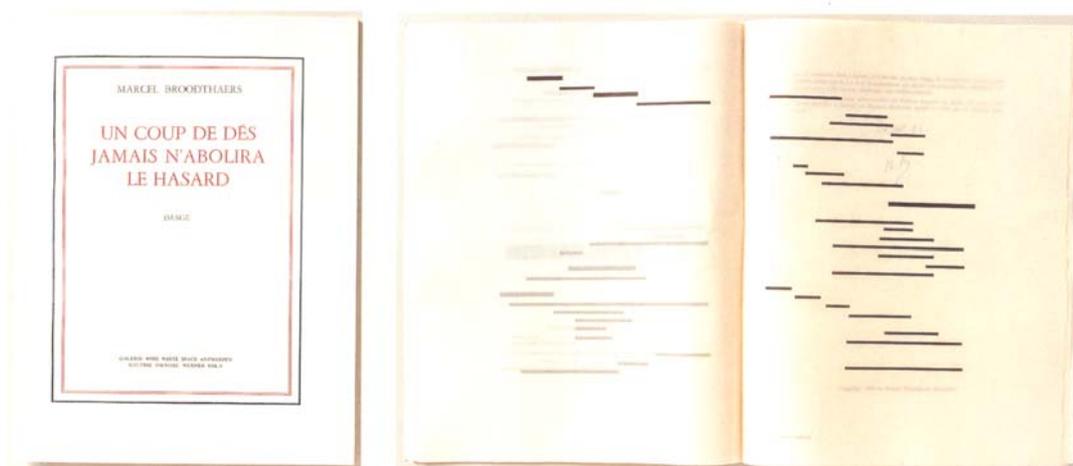
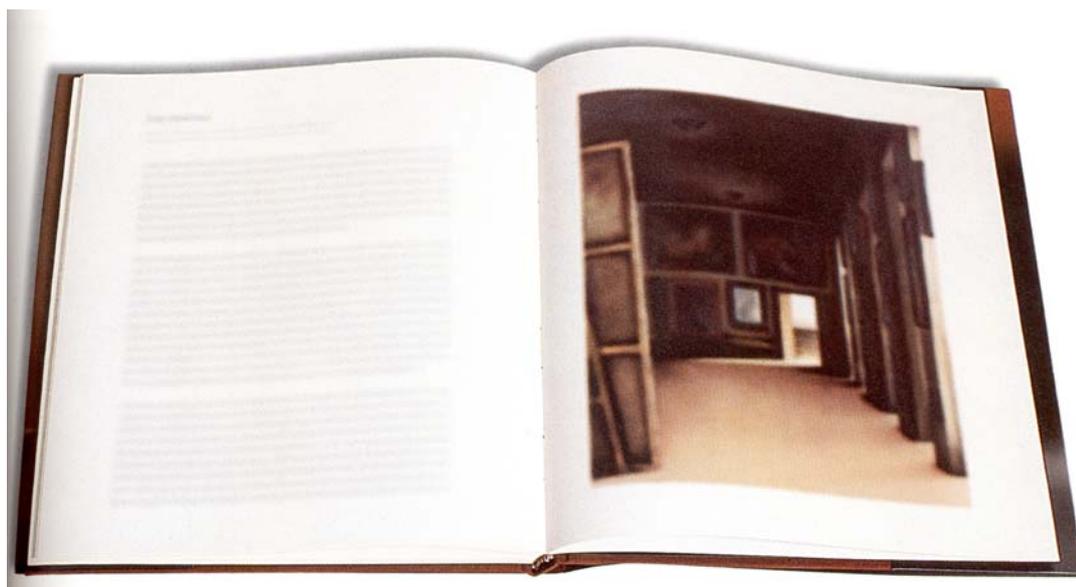
三、譯文 Kewen Texts

日記

×月×日 里斯× (晴)
 火車 僅僅幾地 停了 我的 心
 更 快 了 終於 到 了 新 京 的 情 况
 首都 北京 不 多 但是 我 車 就
 忽然 她 我 感到 非 常 高 興
 查 上 一 下 火車 我們 就 受 到 了 中 國
 學 習 的 熱 烈 歡 迎 有 人 還 用
 朋友 們 的 熱 情 的 語 言 跟 我 們 說 話
 “歡 迎 你 們 到 這 兒 來 學 習” 并 且
 問 我 們 “累 不 累” 在 路 上 走 了
 幾 天 我 們 的 汽 車 經 過 天 安 門 廣 場 認 識
 時 候 几 個 中 國 朋 友 問 我 “你 認 識

這 個 地 方 嗎” 我 一 看 就 喊 了 出 來
 “天 安 門” 這 去 我 根 本 不 知 道
 你 站 了 我 很 深 的 印 象 但 是 今 天
 我 覺 得 你 更 真 更 偉 大 了 我
 多 麼 想 下 車 好 好 地 看 看 啊
 這 時 候 几 個 中 國 朋 友 告 訴 我 “那 就 是
 人 民 英雄 紀 念 碑” 因 為 汽 車 走 得 很
 快 我 沒 有 看 清 楚 就 這 樣 走 了 我 想
 那 些 細 狂 了 的 飛 機 也 是 跟 永 遠 活 在
 人 民 心 里 的 我 也 跟 中 國 人 民
 一 樣 地 就 交 友 吧 從 今 天 起 我 就
 要 跟 中 國 人 民 生 活 在 一 起 了 我
 不 但 要 跟 他 們 作 友 好 的 朋 友 還
 要 向 他 們 學 習

(43) Paulo Gomes n "Chimesice", 2003. Impresso em lona vinilica, 57 x 120 cm.



(44) WaltÈrcio Caldas ã "O livro Vel-zquez", 1996. Livro de artista. S.,o Paulo: Editora AnÙnima (no alto).

(45) Marcel Broodthaers ã "Un coup de dÈs jamais n'abolira le hasard", 1969. Livro de artista editado em 90 exemplares, tipografia sobre papel mecanogr-fico transparente, 32 p-ginas.